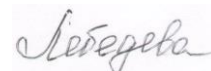


**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО  
ОБРАЗОВАНИЯ «НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО»**

На правах рукописи



**ЛЕБЕДЕВА Ольга Владимировна**

**АНГЛИЙСКАЯ НОВЕЛЛА ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Научный консультант –  
доктор филологических наук,  
профессор Владимирова  
Наталия Георгиевна

Великий Новгород

2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4 – 16
Глава 1. Английская новелла в теоретической проекции.....	17 – 35
Выводы.....	34 – 35
Глава 2. Генезис английской новеллы и ранние новеллы XIV века.....	36 – 68
2.1. Зарождение английской новеллы. Ирландские саги как отдаленный предок жанра.....	36 – 47
2.2. Национальное своеобразие английской новеллы предвозрождения («Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера).....	47 – 66
Выводы.....	66 – 68
Глава 3. Развитие жанра новеллы с XV по XVIII века. Новелла как вставной текст в плутовском, просветительском и готическом романах.....	69 – 95
3.1. Особенности новеллистического жанра XV – XVI веков. Новелла как вставной текст плутовского романа.....	69 – 77
3.2. Функционирование новеллы как вставного текста просветительского и готического романов XVII – XVIII вв.....	77 – 94
Выводы.....	94 – 95
Глава 4. Метаморфозы английской новеллы в XIX веке: стремление к синтезу; психологизация и романизация жанра.....	96 – 147
4.1. Синтез новеллы и очерка как одна из тенденций развития английской новеллы.....	96 – 101
4.2. Новелла в художественном мире вариативных форм малой прозы.....	101 – 111
4.3. Влияние Эдгара По на развитие английской новеллы.....	111 – 119
4.4. Генри Джеймс. Инновационная поэтика английской психологической новеллы.....	120 – 123

4.5. Жанровые вариации новеллы XIX века.....	123 – 125
4.6. Межжанровое взаимодействие новеллы и романа. Романизация малого жанра. Новелла как вставной текст.....	126 – 138
4.7. Циклизация и типологические особенности английского новеллистического цикла.....	139 – 145
Выводы.....	145 – 147
Глава 5. Особенности преобразования английской новеллы в XX-XXI веках: изменения в поэтике психологизма, полижанровость, жанровый полиморфизм.....	148 – 238
5. 1. Новелла в 20-30-е годы XX века.....	148 – 177
5.1.1. Своеобразие поэтики психологизма (Дж. Джойс, В. Вулф).....	148 – 166
5.1.2 Инновационная поэтика новеллистики Д. Г. Лоуренса.....	167 – 172
5.1.3. «От новеллы к роману» (взаимодействие большого и малого жанров).....	172 – 177
5.2. Английская новелла второй половины XX – XXI века. Особенности поэтики.....	177 – 238
5.2.1 Полистилистика современной английской новеллы.....	177 – 191
5.2.2. Интермедальность английской новеллы: пиктуропоэтика, экфрасис и особенности интермедального метатекста.....	191 – 200
5.2.3. Риторический дискурс исторической направленности и поэтика интердискурсивности современной новеллы.....	200 – 210
5.2.4. Специфика циклизации идей в современной английской новеллистике.....	210 – 214
5.2.5. Межжанровое взаимодействие новеллы и романа. Фрагментация и художественная целостность текста.....	214 – 236
Выводы.....	236 – 238
Заключение.....	239 – 245
Библиография.....	246 – 284

## ВВЕДЕНИЕ

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 всегда «набирает силу в ситуациях духовного кризиса, на разломах эпох. Когда отвергаются и разрушаются социальные, идеологические и художественные стереотипы, мифологемы, табу и клише», 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» [Лейдерман 2010: 213 – 214]. Новелла ранее, чем другие жанры, 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», происходившие в мире художественного слова, сделав ставку на творческое переосмысление эстетики и приемов постмодернизма. Поиски способов обновления художественной выразительности привели новеллу к утверждению собственных поэтологических ориентиров в рамках развития обозначившейся парадигмы вторичной художественной условности. В художественной практике современных новеллистов отразились ощущение исчерпанности

существовавших «моделей мира, опустошённости и неадекватности духу времени имеющих повествовательных форм, необходимости поиска новых способов выражения, зародившихся в творческой лаборатории модернизма» [Пономарева 2006: <http://cheloveknauka.com/russkaya-novellistika-1920-h-godov>].

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. 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 раз-

ных этапах историко-литературного процесса» [Мелетинский 1990: 3]; второй 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 такому жанру, как новелла, велико, представляется, что 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 позиций выявления его специфических особенностей, но и с точки зрения выяснения смены художественной парадигмы в литературном процессе в целом.

**Степень разработанности проблемы.** Историческая поэтика новеллы относится к числу недостаточно изученных проблем в истории английской литературы. В 60-е годы XX века в российском литературоведении доминировало представление о новелле как о сравнительно молодом жанре, писать о котором всерьёз можно только в связи с литературой новейшего времени. Это мнение было высказано в 1961 году Ю.В. Ковалёвым в «Заметках об английской новелле» [Ковалев 1961: 498]. Солидарность с ученым в 1967 году выразил Д. Урнов. По его замечанию, «английская литература не располагала богатейшей новеллистической основой» [Урнов 1967: 437]. Возможно, эта преобладающая точка зрения и обусловила то обстоятельство, что и более поздние немногочисленные диссертационные работы и статьи, посвященные

английской новелле, в основном ограничиваются исследованием жанра в рамках какого-то одного периода, как правило, XIX и/или XX столетия. Так, в 1979 году выходит диссертационная работа И.В. Соколовой «Современная английская новелла» [Соколова 1979], в которой предпринимаются плодотворные попытки обобщения путей развития жанра, делается акцент на новеллистике таких крупных прозаиков, как Р. Киплинг, Д.Г. Лоуренс, Дж. Джойс, А. Коппард, К. Мэнсфилд, а также описываются типологические различия между психологической, эксцентричной, сатирической, юмористической и очерковой новеллами в творчестве С. Хилл, Дж. Фаулза и Гр. Грина. В 1984 году появляются диссертации И. В. Киселевой «Проблематика и поэтика раннего Джойса (сборник рассказов «Дублинцы»)» [Киселева 1984] и В. В. Сорокиной «Приемы психологического анализа в художественной прозе Великобритании 60-70-х годов XX века» [Сорокина 1984]. Последняя представляет собой одно из первых в России исследований особенностей психологического анализа в прозе Великобритании 60-70-х годов XX века, осуществленное на материале новеллистики Гр. Грина, Дж. Фаулза, П. Рида, Ф. Кинга, С. Хилл, М. Дрэббл. В работе Н.К. Ильиной 1987 года «Олдос Хаксли и английская новелла 1920-х годов», посвящённой преимущественно новеллистике О. Хаксли, уделяется внимание рассмотрению реалистических и модернистских тенденций в английской новелле 1920-х годов [Ильина 1987]. В 1987 году в журнале «Вопросы литературы» публикуется статья А.А. Бурцева «Судьбы английского короткого рассказа» [Бурцев 1987: 257 – 264], а в 1990 году выходит докторская диссертация этого автора, посвящённая проблемам типологии и поэтики английской новеллы конца XIX – начала XX века [Бурцев 1990]. Исследователь рассматривает новеллу как феномен, получивший относительно позднее развитие в английской литературе. Затем следует почти десятилетний перерыв: с 1990 по 2000 гг. в российском литературоведении не создается ни одного целостного литературоведческого труда, посвящённого английской новелле. Ситуация изменяется в двухты-

сячных годах: в 2001 г. издается книга Е.С. Себежко «От Конрада до Хилл. Этапы развития английской новеллы конца XIX-XX века» [Себежко 2001], в которой подробно рассматриваются этапы развития новеллы на примере творчества авторов, начиная от малой прозы Дж. Конрада и до новеллистического наследия С. Хилл. В 2008 и 2009 годах защищаются два диссертационных исследования, в той или иной мере затрагивающие некоторые аспекты исторической поэтики. Это диссертация Н.В. Водолажченко «Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном»)» [Водолажченко 2008], в которой прослеживаются трансформации готического канона от романной формы, доминирующей при зарождении жанра в XVIII веке, – к новелле XIX столетия и диссертация Н. И. Еремкиной «Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода» [Еремкина 2009]. В ней автор, выстраивая эволюцию жанра новеллы викторианского периода, последовательно анализирует наиболее репрезентативные образцы викторианской новеллистики, исследует пути трансформации новеллы-очерка в творчестве Ч. Диккенса и У. М. Теккерея, а также формирование внутрижанровых разновидностей новеллы в английской литературе этого периода (новелла-очерк, готическая новелла, социально-бытовая новелла, психологическая новелла, детективная новелла, новелла-пародия и др.).

Все остальные работы в основном ориентированы на исследование поэтики и художественного своеобразия английской малой прозы в контексте той эпохи, в которую она была создана, и на основе художественного метода одного писателя. Это диссертации А. М. Гильдиной «Новеллистика Джеймса Джойса – контекст, текст, интертекстуальность» [Гильдина 2003], О.И. Жуковской «Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф» [Жуковская 2008], М.Н. Коньковой «Поэтика жанра рассказа в творчестве А. Байетт» [Конькова 2010], Л. И. Зотовой «Поэтика «малой» прозы Р. Киплинга 1880-х гг.» [Зотова 2012].



Относительно вопроса об историческом генезисе новеллы западные исследования также можно подразделить на группы. В одних случаях (в работе Т. Бичкрофта «Скромное искусство. Обзор английской новеллы» [Beachcroft 1968], а также в статье С. Фергюсон «Отличительные свойства новеллы: форма и содержание» [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. В работе У. Аллена «Новелла на английском» [Allen 1981] родословная английской новеллы начинается с произведений В. Скотта. А. Коллинз в обзоре английской литературы XX века настаивает на том, что новелла как особый жанр возникла в английской литературе только в конце XIX века [Collins 1965]. «Дитя нашего века» называет новеллу литературовед Э. Боуэн в книге «Теории новеллы» [Short Story Theories 1976: 152].

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 каждом из этапов его развития, но и определения его взаимосвязей с другими жанрами. Еще в 1994 году Н. Фридман в статье «Recent Short Story Theories: Problems in Definition» («Последние теории новеллы: проблемы определения жанра») одним из существенных недостатков работ М. Робергера [Rohberger, Burns 1982: 5 – 12], В. Шоу [Shaw 1983], С. Фергюсон [Fergusson 1982: 13 – 24], Ч. Мэя [May 1976], Э. Бургеса [Burgess 1984: 31 – 47] называет игнорирование временных характеристик, вновь появляющихся у жанра в каждую последующую эпоху или подмену их фиксированными жанровыми составляющими [Friedman 1994].

Важность учёта исторического аспекта при выявлении специфики новеллы как современной жанровой формы акцентируется в одном из фундаментальных трудов по теории английской новеллы середины 90-х годов XX века «The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice» («Модернистская новелла. Теория и практика») [The Modernist Short Story. A Study in Theory and practice 1994], а также в самом новом на данный момент исследовании «Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective» («Теории новеллы: сквозь проекцию XXI века») [Patea 2012].

Независимо от точки зрения на вопрос происхождения новеллы следует отметить, что в большинстве англоязычных работ при изучении особенностей английского «малого жанра» часто акцент делается на различного рода литературные влияния и сопоставления с французской, русской и американской «малой прозой», в основном XIX – XX столетий. Так, например, в работе Х. Орела делается попытка представить обобщающее исследование малой прозы в творчестве писателей-викторианцев [Orel 1988] и, в первую очередь, уделяется значительное внимание формированию манеры и стиля повествования английских авторов, тогда как в упомянутой выше работе У. Аллена «Новелла на английском» [Allen 1981] автор прослеживает развитие не только английской, но и шире – англоязычной новеллы XIX и XX вв.

Разброс суждений характерен и для сложившейся терминосферы, формировавшейся в связи с попытками определения 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 неопределен-

ность и двусмысленность терминов, обозначающих существующий спектр малых жанров 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. Она предполагает 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 сложных 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. Эс-алнек, М. А. Петровский, И. А. Виноградов, В. В. Виноградов, Н. А. Реформатский, Г. Н. Пospelов, А. Н. Веселовский, Е. М. Мелетинский, И. В. Соколова, С. В. Шкунаев, Н. С. Широкова), 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. Тamarченко, 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 конференция «Актуальные аспекты социально-экономического развития России: опыт, современные реалии и перспективы» (Великий Новгород, апрель, 2013).



## ГЛАВА 1. АНГЛИЙСКАЯ НОВЕЛЛА В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИИ

Основательные исследования английской новеллы начались на рубеже XIX-XX веков, а в настоящее время превратились в самостоятельную проблему. Вследствие сложившегося терминологического разнообразия в обозначении новеллы в английской науке о литературе (*short story, story, long short story, sketch, essay tale* и др.), и западные, и отечественные исследователи неизбежно сталкиваются с рядом трудностей, обусловленных довольно слабой теоретико-литературной разработанностью проблемы литературных жанров. Связана она с тем, что решается в англо-американском литературоведении преимущественно с формальных позиций. Как справедливо отмечает Л. И. Зотова, «даже само понятие "жанр", заимствованное из французского языка – *genre* – вид, нередко заменяется понятием *form*<sup>1</sup>» [Зотова 2009: 181].

Известно, что любая национальная литература начинает развиваться именно с малых жанров. В истории английского литературного процесса сказывается традиция, поэтому развитие малых форм в литературе изначально шло по пути развития речевых жанров. Одним из источников, сыгравших определяющую роль в формировании современной английской новеллы, явилась **tale**<sup>2</sup>. Определение *tale*, даваемое в англоязычных литературоведческих словарях, довольно абстрактное: «*Tale* – a narrative... barely distinguishable from a short story. If there is a difference, then a tale perhaps suggests something written in the tone of voice of someone speaking. Usually the theme of a tale is fairly simple but the method of relating it may be complex and skilled. Much depends on the writer's viewpoint» (TPDLT) – «Повествование, едва отличимое от *short story*. Если и присутствует отличие, то оно заключается в манере изложения событий повествователем. Обычно тема *tale* довольно понятна, но метод ее оформления в произведении может быть сложным и искусным.

---

<sup>1</sup> «Форма, ...вид» (АРС)

<sup>2</sup> Здесь и далее выделено нами – О. Л.

Трактовка термина зависит от точки зрения автора, создающего произведение...»<sup>3</sup>.

Исходя из литературной практики и теоретического определения жанра, условимся считать *tale* «короткой жанровой формой, тяготеющей к свободному построению сюжета и "сказовой" манере повествования» [Бурцев 2010: 135]. Подобрать более точный эквивалент в русском языке довольно сложно, поэтому будем пользоваться английским термином.

Сам по себе термин *tale* имеет довольно длительную историю. Акцентируя такие характеристики, как краткость и преобладание «сказовой» манеры повествования, он обнаруживает родство с термином *sceal*, предназначенным для обозначения древних кельтских сказаний – *саг*, или, как их называли сами ирландцы, *скел*<sup>4</sup> (*sceal*). Англо-ирландские и ирландско-английские словари подтверждают родство терминов. *Tale* в переводе на ирландский с английского – это *sceal* (AEID), в свою очередь, перевод *sceal* с ирландского на английский – *tale* (AIED). Кроме того, сам термин *saga* (*saga*) нередко истолковывается в современных англоязычных литературоведческих словарях при помощи термина *tale*: «*Saga* – the... name for various kinds of prose tales ...» (TCODLT). Выявление такой связи особенно важно для нас, поскольку в главе второй настоящего исследования мы рассматриваем сагу как первичную национальную форму, оказавшую определенное воздействие на формирование новеллистического жанра.

Демонстрируя связь с эпосом, с самой ситуацией рассказывания, термин *tale* проходит через всю историю развития жанра новеллы, впервые маркируя его в «Кентерберийских рассказах» («*The Canterbury Tales*») Джеффри Чосера. Безусловно, во времена Чосера о терминологии не задумывались, и слово *tale* актуализировало значение «выдумки», «сплетни», «рассказни» (АРС), отражая связь со структурно-композиционными особенностями само-

---

<sup>3</sup> Здесь и далее перевод с английского языка наш.

<sup>4</sup> Скела – ирландское название саги.

го произведения. Жанровая маркировка «tale» встречается в большей части историй, составляющих «Кентерберийские рассказы»:

*Thus ends my tale, and may the good God send  
Tales fair enough until our lives shall end! Amen  
(Chaucer, p. 124).*

*Вот и конец. Хозяин, жребий кинь,  
Кому теперь рассказывать. Аминь  
(Чосер, с.230).*

Или:

*And fare now well, my tale is at an end.  
And Jesus Christ, Who of His might may send  
Joy after woe, govern us by His grace  
And keep us all that now are in this place! Amen (Chaucer, p.115).*

*Тут окончанье повести<sup>5</sup> моей.  
Иисус Христос, что в благости своей  
Сменяет людям радостью мученья,  
Да не оставит вас без попеченья (Чосер, с.215).*

Новелла, обозначенная как tale, встречается почти в каждом последующем столетии: во вставных новеллах романов «Злополучный скиталец, или Жизнь Джека Уилтона» Т. Нэша (XVI век) («This **tale** must at one time or other give up the ghost, and as good now as stay longer» (Nash, p. 22) – «В конце концов, новелла должна закончиться и стоит ли ее продолжать?»); Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена» («Slawkenbergius` **Tale**») (XVIII век); во вставных новеллах готических романов А. Рэдклиф «Удольфские тайны» («The Provencal **Tale**») (XVIII век); Ч. Метьюрина «Мельмот скиталец» («**Tale** of the Indians», «**Tale** of Guzman's Family», «The

---

<sup>5</sup> Мы ссылаемся на общепринятую версию перевода данного текста на русский язык. Слово *повесть* в данном случае – всего лишь трактовка переводчика, для которого разница в жанрах «новелла» и «повесть» не представляется значительной. Мы же рассматриваем данное произведение как новеллу.

Lovers' **Tale**») (XIX век). В XIX веке этим жанровым обозначением также пользовались Ч. Диккенс («Christmas **Tales**»), Р. Киплинг («Plain **Tales** from the Hills»), Дж. Конрад («**Tales** of Unrest»).

Вместе с художественной практикой писателей изменялась и концептуальная наполняемость термина: если у Дж. Чосера, Т. Нэша, Л. Стерна tale акцентировала момент устного повествования, мотив рассказывания и краткость формы, то к концу XVIII – началу XIX века tale стала восприниматься как жанр, где исходным пунктом является принцип «единства эффекта или впечатления», которому подчинены все структурные элементы произведения, прежде всего организация сюжета.

Такой трактовке tale обязана Эдгару Аллану По, заложившему основы теории англоязычной tale. Имея в виду принципы организации сюжета и характер повествования [Рое 1960: 229 – 230] в качестве типологического признака, По предпринял попытку классификации англоязычной tale. Важным вкладом По в развитие мировой новеллистики является разработка ее жанровых подвидов. Его не без основания считают родоначальником логической (детективной), научно-фантастической и психологической новеллы. В английской новеллистике влияние малого жанра tale Э. По заметно в творчестве О. Уайлда, Р.Л. Стивенсона, А. К. Дойла, Г. К. Честертон, Г. Уэллса, Г. Джеймса и других писателей.

Темы, лишь намеченные в «Овальном портрете» Эдгара По, спустя почти 50 лет будет развивать Оскар Уайльд в новеллах «Портрет господина У. Г.», «Образцовый миллионер», «Сфинкс без загадки» и романе «Портрет Дориана Грея». Новелла «Золотой жук» Эдгара По повлияла на создание особого типа приключенческих новелл о поисках сокровищ. Частично фантастические сюжеты и герои новеллистических циклов Р. Л. Стивенсона «Клуб самоубийц» и «Алмаз раджи» в определенной степени были подготовлены Э. По. Воздействие детективных tale По испытали на себе А. К. Дойл и Г. К. Честертон. По стимулировал и развитие научно-

фантастической английской новеллы, его опытом плодотворно воспользовался Г. Уэллс. «Поиски материала, который позволил бы осмыслить проблемы будущего человечества, приводят Уэллса к решению изучить творческое наследие Э. По, достигшего больших успехов в создании произведений о новейших открытиях науки и о тех перспективах, которые они дают человечеству» [Рязанцева 1988: <http://cheloveknauka.com/novellistika-g-dzh-uellsa>]. Взгляды Эдгара По на поэтику новеллы во многом разделял Генри Джеймс. Изучая опыт американца, английские писатели стремились овладеть умением Эдгара По достигать жесткого подчинения замыслу всех содержательных и структурных компонентов произведения.

Кроме жанра «tale», другими своеобразными «предшественниками» английской современной новеллы явились жанры, обозначаемые терминами *essay*<sup>6</sup> и *sketch*<sup>7</sup>, переводящиеся на русский язык, в большинстве случаев как *очерк*: *essay* – «очерк, этюд, набросок... эссе» (АРС); *sketch* – «эскиз, набросок... беглый очерк» (АРС).

Будучи наиболее распространенной формой изображения быта в английской литературе конца XVIII – начала XIX столетий, нравоописательный очерк, о необычайной жанровой синкретичности которого писала А. А. Елистратова [Елистратова 1966], оказал существенное влияние и имел неоценимое значение для становления жанра новеллы.

В начале XIX века возникают произведения малого жанра, представляющие собой симбиоз новеллистических, скетчевых и очерковых

---

<sup>6</sup> *Essay* – «... a composition, usually in prose, which may be only a few hundred words or of book length and which discusses, formally or informally, a topic or variety of topics. It is one of the most flexible and adaptable of all literary forms» (TPDLT) – «литературное сочинение, обычно в прозе, которое может состоять из нескольких сотен слов и которое в качестве главной имеет одну или несколько тем. Это наиболее гибкая и легко адаптирующаяся из всех литературных форм».

<sup>7</sup> *Sketch* – «a short literary composition somewhat resembling the short story and the essay but intentionally slight in treatment, discursive in style, and familiar in tone» (MWD) – «краткое литературное сочинение, граничащее с short story и essay, но намеренно непредсказуемое в интерпретации, немного хаотичное по стилю и свободное в области композиции».

черт. Специального термина для их обозначения нет, английские писатели XIX века, работавшие в жанре малой прозы, в традициях англоязычного литературоведения продолжали пользоваться разными терминами: *tale*, *sketch*, *story*, *short story* и др. Именно их авторы (Ч. Диккенс, У. Теккерея) и редакторы помещали в заголовки сборников произведений малого жанра (например, «*Sketches by Boz*» / «Очерки Боза» Ч. Диккенса, «*The Book of Snobs*» / «Книга снобов» У. Теккерея). Жанровая маркировка, вынесенная в заглавие, не всегда отражает истинный посыл автора и должна быть исследована в контексте поэтики конкретного произведения, каждое из которых представляет собой нечто новое и необычное по содержанию и по форме. «Соединение художественного повествования с публицистикой, переходы от образов, картин к эмоционально-насыщенным убеждениям и умозаключениям характерны для большинства из них» [Еремкина 2009: <http://cheloveknauka.com/stanovlenie-i-razvitiie-zhanra-rasskaza-v-angliyskoy-literature-viktorianskogo-perioda#1>]. Нередко начало предполагает очерковую стилистику, но к середине произведения авторы находят возможность перехода к характерному для новеллы сюжетному напряжению и далее к неожиданной концовке, достигая таким образом традиционного новеллистического эффекта полной завершенности и исчерпанности сюжета.

Одним из наиболее ярких преемников классических принципов взаимодействия медийных и литературных традиций Ч. Диккенса и У. Теккерея является Р. Киплинг. В его произведениях, чаще всего маркируемых термином *tale* («*Plain Tales from the Hills*»), очерковая стилистика приводит к расширению жанрообразующих признаков малого жанра. Гибкость и открытость очерка-essay дает формальную свободу самовыражения без ограничений, что, например, допускает открытые или двойственные концовки (Р. Киплинг «Ворота ста печалей»). Влияние очерка-скетча (*sketch*) создает новеллы импровизации, так называемые «слепки с действительности», что про-

является в предельной реалистичности и визуализированности произведений (Р. Киплинг «Город страшной ночи»).

Ближе к концу века, а именно в 80-е годы в литературоведении утвердился и занял одну из первых позиций термин *short story*. Первые произведения, написанные в жанре «short story», появились раньше, уже в XVIII веке<sup>8</sup>, но большинство писателей XIX в., по наблюдениям исследователей, относились к жанру «short story» «как к «побочному» продукту своего творчества и не задумывались над терминологией» [Еремкина 2010: 294]. Так, Генри Джеймс, много размышлявший о жанровой природе малой формы, использовал как *tale*, так и *short story*. При этом оба термина часто оказывались у него взаимозаменяемыми. Безусловно, различия в таких терминах, как *tale*, *sketch*, *essay story*, *short story* и даже *novel* «для XX столетия значат куда больше, чем для Англии XVIII – начала XIX в.» [Там же].

Чтобы избежать дальнейших терминологических издержек выделим в самом понятии «short story» два значения. Опираясь на интерпретацию термина, предложенную А. А. Бурцевым [Бурцев 2010: 135], с одной стороны, будем воспринимать *short story* как термин, «равнозначный малому эпическому жанру в целом» [Там же], с другой, – «как типологическую разновидность этой жанровой формы» [Там же], соответствующую термину *новелла*. Вслед за ученым будем утверждать, что «short story» «как малый жанр вообще действительно является древней формой» [Там же], история которого исследуется нами далее в работе, а термин *short story* в значении «новелла» «получает довольно позднее развитие в английской литературе» [Там же].

---

<sup>8</sup> Например, готические новеллы «Мадалена или судьба флорентийки» (1765) Х. Уолпола, «Сэр Берtrand» (1773) А. Л. Барбальд, «Комната с призраком» (1794) А. Рэдклиф. В русскоязычном переводном варианте все они представлены в книге «Комната с призраком», в которой сохранен подзаголовок на языке оригинала *Great British Tales of Terror: Gothic Stories of Horror and Romance*, в очередной раз подчеркивающий несерьезность отношения к терминологическому ряду (*Great British Tales of Terror: Gothic Stories of Horror and Romance 1765-1840*).

Осмысление теории жанра «short story» отечественными и зарубежными литературоведами не завершено и до сих пор вызывает много споров. В существующих на данный момент исследованиях, лингвистических и литературоведческих словарях нет сколько-нибудь стабильного и общепринятого определения этого жанра. Приведем лишь некоторые из них:

«An invented prose narrative shorter than a novel usually dealing with a few characters and aiming at unity of effect and often concentrating on the creation of mood rather than plot» (MWD) – Вымышленное повествование в прозе, короче романа, с преобладанием нескольких персонажей и нацеленное на единство эффекта впечатления, концентрирующееся на создании настроения в большей степени, нежели на сюжете;

«A prose narrative of shorter length than the novel, esp. one that concentrates on a single theme» (CD) – повествовательный прозаический жанр, короче романа, концентрирующийся на одной теме;

«...it is one of the most elusive forms» (TPDLT) ... – «...одна из самых неуловимых форм...».

Литературоведы и по сей день говорят о «незрелости» теории short story [Бурцев 2010; Еремкина 2010]. Внимание отечественных и зарубежных исследователей сосредоточено на вопросах родовой принадлежности, жанрового содержания, художественных принципах воплощения образа, особенностей структуры и стиля, исторического генезиса short story, взаимодействия short story с более крупными жанрами.

Один из первых теоретиков американской short story Б. Мэтьюс попытался дать развернутое представление о жанре, выступив в 1884 году на страницах литературной газеты «London Saturday Review» со статьей «The Philosophy of the short-story», в которой ученый описал основные признаки, отличающие short story от других жанров: «оригинальность сюжета, единство впечатления (один характер, одно событие, одно чувство), яркость события, краткость и живость в изложении событий и в авторском стиле, последова-



тельное логичное развитие сюжета, предпочтительно фантастического» [Matthews 1901]. Как отмечает А.А. Бурцев, «с лёгкой руки Мэтьюса...» short story на рубеже веков привлекла «...к себе всеобщее внимание по обе стороны Атлантики» [Бурцев 1987: 259].

В начале XX века были созданы первые исследования, посвященные англоязычной short story [Grabo 1913; Albright 1907; Canby 1909], но авторы этих и более поздних работ [Scott 1979; Cassil 1963; Pratt 1994; Right 1990] либо ограничиваются констатацией краткости short story, определяя ее размеры количеством слов, или же учитывают не объем произведения, а объем сюжета [Bennet 1961:1; Fonlon 1979: 431], подразумевая под этими критериями основные жанровые признаки short story. В результате критики второй половины XX века такие, как М. Верли [Верли 1957: 116], Дж. Лейбовитц [Leibowitz 1974: 12 – 16] и другие, обращают внимание на неясность и двусмысленность термина *short story*.

Объём произведения, по нашему мнению, имеет некоторое значение лишь в том случае, когда исследуется вместе с вопросами поэтики. Кроме того, внешний объём текста произведения не может служить определяющим признаком жанра, так как в истории литературы есть примеры, когда в чрезвычайно маленький объём произведения в жанре «short story» вмещается максимум смысла. Возьмем, к примеру, short story Вирджинии Вулф. У этой писательницы имеются новеллы объемом всего на полстраницы, но они буквально перенасыщены смыслом, который весьма уплотнен и которого вполне могло бы хватить и на **long short story**<sup>9</sup>, т.е. на **повесть**<sup>10</sup>. К таким новеллам

---

<sup>9</sup> *Long short story* «is a short story of more than average length : a prose narrative intermediate between a short story and a novel» (MWD) – «Long short story – это short story более, чем среднего объема: повествование в прозе, находящееся на границе между short story и novel».

<sup>10</sup> *Повесть* – «эпический прозаический жанр... средняя форма эпической прозы... сопоставляется с романом (большая форма) и новеллой или рассказом (малая форма)» (ЛЭС, с.281). Повесть тяготеет к последовательному изложению сюжета, ограничена минимумом сюжетных линий (ЛСТ, ЛЭТП, СЛТ). Повесть отличается от новеллы «менее искусным и тектонически строгим строением» [Wilpert: 1989: 629]; в ней «преобладает циклическая сюжетная схема. В этом выражается ее установка на общие законы жизни, а

можно отнести «Понедельник, ли вторник...», «Дом с привидениями», «Струнный квартет», «Синий и зеленый» и др.

Существуют и противоположные примеры, когда произведение, определяемое автором как *short story*, превосходит по количественному критерию рамки жанра. Довольно часто они оказывались слишком узкими для некоторых писателей в XIX и XX веках. Р. Л. Стивенсон нередко нарушает широко известное в конце века и признанное литераторами положение Эдгара По о необходимости подчинять все элементы *short story*, все ее мотивы и ситуации единой центральной идее. Так, например, произведение «Злоключения Джона Никольсона» обретает черты жанра, который более тяготеет к *long short story*. К повести тяготеет и «Странная история о Докторе Джекиле и мистере Хайде». *Short story* У. С. Моэма «Падение Эдварда Барнарда» (1921) рассматривается критиками, в частности, В. А. Скороденко, как микровариант одного из важнейших романов писателя «Острие бритвы», а «Башня из черного дерева» Дж. Фаулза никак не вписывается в рамки традиционно понимаемой *short story*, если рассматривать ее с точки зрения объема произведения.

Если принимать во внимание только объем сюжета *short story* и определить ее как «сравнительно небольшое художественное произведение с небольшим по продолжительности действием и небольшим количеством действующих лиц» (*dict. by Lazaurus, 274 – 275; dict. by Shaw*), то опять возникает трудность соотнесения с данным жанром таких *short story*, в которых на сравнительно небольшом пространстве описывается вся или большая часть жизни героя. В этом смысле тяготение английской новеллы к крупной романтической форме ощущается в *short story* Доррис Лессинг «Искушение Джека Оркни»: здесь чувствуется размах, неторопливость изложения и обстоятельность описаний, свойственные роману и повести. Другая *short story* этого же

---

не на житейскую случайность или удивительный исторический факт» [Тамарченко 1997: 30 – 32].

автора – «Не очень приятная история» – отличается поистине эпическим размахом. Это грустная сатира, повествующая даже не об одной, а сразу о четырех человеческих судьбах. Таковы и «Лиспет» Р. Киплинга, и «Лагуны» Дж. Конрада, и «Помехи», и «Навечно» Дж. Барнса. Тем не менее термин *novel* (*роман*) к этим произведениям не применим. Особенности подобных *short story* связываются нами с тенденцией расширения жанрообразующих признаков новеллистического жанра в процессе взаимовлияния романа и малой прозы.

Специфика современной литературы делает изъясн количественного критерия ещё более очевидным, когда мы вспомним о романах, в которых автор повествует о событии одного дня, стремится к эффекту одновременности впечатления, производимого «формой и звучанием творимого образа» [Дудова, Михальская, Трыков 1998: 20], как в романе Дж. Джойса «Улисс».

Еще одним распространённым способом систематизации *short story* в английском литературоведении является классификация по определённому жанровому содержанию или по художественным принципам воплощения образа. Заслуживает внимания труд К. Любберса, который включает в англоязычную *short story* две внутрижанровые разновидности: *short story* об инициации (процессе осознания героем своего перехода от незнания к знанию, от невинности к опыту) и *short story* с эпифанией (внезапное обнаружение героем или читателем скрытой сущности вещей), ставшую, по мысли автора, доминирующим типом малой прозы в XX веке [Lubbers 1977: 27].

Разногласия среди исследователей возникают и в связи с особенностями художественной структуры и стиля *short story*. Ш.О. Фаолайн считает отличительными особенностями поэтики этого жанра уплотнённость и суггестивность стиля, а также подтекст [Faolain 1948]. Ф. О. Коннор, усматривая специфику малого жанра в характере воплощения времени, пытается распространить на *short story* лессинговское понятие плодотворного момента [Connor 1963]. А. Рейд называет в числе существенных черт *short story* единство

впечатления, момент перелома и соразмерность конструкции [Reid 1991]. С. Лоафер и Дж. Герлач считают, что в основании short story содержится готовая повествовательная решётка, структуру которой каждый читатель применяет к любой short story, и каждый автор зависит от этого читательского знания. Обязательный элемент этой решётки, по мнению Герлача, – концовка, «так как именно в short story присутствует её ожидание» [Gerlach 1985: 6; Lo-hafer 1983]. Широко используя принципы квантитативного анализа, свои выводы относительно концовки short story предложил Г. Бонхайм, исследовавший около 600 произведений этого жанра англоязычной литературы [Bonheim 1982]. Э. Бальдешвилер и К. Хэнсон противопоставляют сюжетную short story менее структурированной (часто психологической) short story [Baldeschwiler 1976; Hanson 1985].

В теоретических работах 90-х годов XX века short story чаще рассматривается с точки зрения исторического аспекта [The Modernist Short Story 1994], важность учета которого очевидна, поскольку он предполагает развитие жанров с точки зрения все большего разнообразия, всё большей индивидуализации.

Вполне очевидно, что теоретическое понятие жанра не определяет особенностей тех индивидуальных форм, которые этот жанр принимает в творчестве разных писателей. Наличие разных вариантов определения short story в английском литературоведении и возникающие при этом сложности можно объяснить, опираясь на высказывание М.М. Бахтина, отмечавшего, что «жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра», что «жанр живёт настоящим, но всегда помнит своё прошлое, своё начало» [Бахтин 1963: 269]. Жанр – очень сложное явление, «теоретически неоднократно переосмысливавшееся и вследствие этого терминологически неустойчивое»<sup>11</sup> [Тюпа 2011: 31], «одной, даже предельно развернутой дефиницией, опреде-

---

<sup>11</sup> Характеризуя понятие «жанр» В. И. Тюпа ссылается на исследование Ж. М. Шеффера «Что такое литературный жанр?» [Schaeffer 1989].

лить его практически невозможно...жанры сливаются, пересекаются, их сложившиеся в определенный период формы трансформируются и варьируют под натиском требований постоянно меняющейся действительности» [Кашина 1984: 4].

Сложности определения *short story* в западном литературоведении во многом вызваны и отсутствием единого мнения по поводу происхождения жанра: одни историки литературы [Fergusson 1982: 13 – 24; Beachcroft 1968] считают точкой отсчета «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера, другие неправомерно сближают *short story* с притчей, скетчем, басней и анекдотом [Bates 1941; Gardner, Dunlop 1962: 5; Ward 1925], третьи [Allen 1981: 9; Collins 1965; Short Story Theories 1976: 152] рассматривают жанр как явление существенно XIX или XX века.

Особую проблему составляет вопрос о взаимосвязи и взаимодействии жанров «*short story*» и романного жанра. В рамках последнего различаются две разновидности, обозначаемые терминами *novel*<sup>12</sup> и *romance*<sup>13</sup>. Клара Рив, автор первого в Англии теоретического трактата, посвященного истории романного жанра, четко разграничивает эти две разновидности: «*The novel is a*

---

<sup>12</sup> *Novel* – «the term is derived from Italian novella...now applied to a wide variety of writings whose only common attribute is that they are extended pieces of prose fiction...The length of novels varies greatly and there has been much debate on how long a novel is or should be... There seem to be fewer and fewer rules, but it would probably be generally agreed that, in contemporary practice, a novel will be between 60-70000 words, and, say 200000. The actual term «novel» has had a variety of meanings and implications at different stages...Broadly speaking the term denoted a prose narrative about characters and their actions in what was recognizably everyday life and usually in the present, with the emphasis on things being «new» or a «novelty». And it was used in contradistinction to «romance»» (TPDLT) – «термин, берущий свое начало в итальянской новелле...сейчас применяемый к широкому разнообразию произведений, чья основная характеристика – это большой объем...Правил в этом отношении сейчас все меньше и меньше, но в общем можно принять, что роман – это повествование с объемом от 60-70000 слов и даже до 200 000. Сам термин *novel* имел большое количество значений на разных стадиях своего существования. В общем, термин обозначал повествование в прозе о персонажах и их действиях в повседневной жизни с акцентом на «новость». Этот термин использовался как противопоставление жанру *romance*».

<sup>13</sup> *Romance* – «a fictional story in verse or prose that relates improbable adventures of idealized characters in some remote or enchanted setting» (TCODLT) – «вымышленное повествование в стихах или прозе, рассказывающее о невероятных приключениях идеализированных персонажей. Действие обычно происходит вдали от дома обычно при активном участии колдовских сил».

picture of real life and manners, and of the times in which it was written. The Romance in lofty and elevated language, describes what has never happened nor is likely to... » [Reeve 1970: 111] – «*Novel* – зарисовки реальной жизни, выполненные в том времени, в котором они были написаны. В *romance* возвышенным, приподнятым языком описывается то, что никогда не случилось бы, а также невероятно». Термин *novel* генетически восходит к реалистической новелле итальянского Ренессанса, а номинация *romance*, в противоположность первому, связывается со средневековым рыцарским романом, построенным на сказочно-фантастических приключениях идеальных героев. В русском языке разница между *romance* и *novel* часто нивелируется. Между тем, рассматривая вопрос о взаимосвязи и взаимодействии жанров «short story» и романного жанра, мы будем использовать термин *роман*<sup>14</sup>, предполагая английское «novel», и термин *romance*, как соответствующий жанровой модификации «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» – произведения эпической прозы, тяготеющего к последовательному изложению сюжета, ограниченного минимумом сюжетных линий, занимающего промежуточное место между романом, с одной стороны, и рассказом и новеллой – с другой (ЛСТ, ЛЭТП, СЛТ), на наш взгляд, довольно полно отражается термином *long short story*, который мы уже приводили, а вот термин *short story* остается двусмысленным, что связано с разграничением, либо отождествлением жанров «новелла»<sup>15</sup> и «рас-

---

<sup>14</sup> Роман – «эпическое произведение, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития, развернутом в художественном пространстве и времени, достаточной для передачи «организации» личности» (ЛЭС, с.329 – 330).

<sup>15</sup> Новелла – «малый прозаический жанр, сопоставимый по объему с рассказом, что дает иногда повод для их отождествления, но отличающийся от него острым центростремительным сюжетом, нередко парадоксальным, отсутствием описательности и композици-

сказ»<sup>16</sup> в его пределах. Несмотря на то, что в теории достигнуты определенные сдвиги в решении вопроса жанрового разграничения новеллы и рассказа, на практике разработанные принципы оказываются часто малодейственными [Соколова 1979: 10]. Поэтому для нас принципиальным является факт полноценного определения жанра «short story» и поиска соответствующего терминологического эквивалента в русском языке.

Проблема жанровой специфики малой прозы ставилась и решалась в работах российских ученых Б. М. Эйхенбаума [Эйхенбаум 1925], М. А. Петровского [Петровский 1927], А. Реформатского [Реформатский 1922] ещё в 20-е и 30-е годы XX века, но споры не утихают и по сей день.

А. Огнев считает, что «наиболее правильная та точка зрения, которая относит новеллу к разновидности рассказа» [Огнев 1973: 6]. «Отличие новеллы от рассказа не представляется мне принципиальным», — пишет исследователь европейской новеллы Е. Мелетинский [Мелетинский 1990]. Б. Томашевский определяет *рассказ* как русский термин для новеллы [Томашевский 1999: 243]. Г. Н. Пospelов разделяет между собой новеллу и нраво-описательный рассказ [Пospelов 1978: 17 – 18], но как синонимичные растолковываются эти понятия в учебниках по теории литературы Л. И. Тимофеевым [Тимофеев 1976], Н. Д. Тарасенко [Тарасенко 1959].

Ученые, считающие термины взаимозаменяемыми [Томашевский 1999; Бурцев 1987; Еремкина 2009; Скобелев 1982], признают сосуществование двух отдельных жанров в рамках одного термина, что на наш взгляд, не совсем корректно. Действительно, имеются случаи, когда найти принципиальные отличия в характере нарратива рассказа, новеллы и даже повести в современной английской литературе бывает нелегко, зачастую грань слишком тонкая. Но взаимопроникновение жанров, обусловленное жанровыми

---

онной строгостью. Поэтизируя случай, новелла предельно обнажает ядро сюжета – центральную перипетию, сводит жизненный материал в фокус одного события» (ЛЭС, с. 248).

<sup>16</sup> Рассказ – «малая эпическая жанровая форма художественной литературы, небольшое по объему изображенных явлений жизни, а отсюда и по объему текста прозаическое произведение» (ЛЭС, с. 318).

характеристиками малой прозы, наличие явной тенденции к подвижности, интенсивному и экстенсивному наращиванию потенциала жанра в рамках отдельного произведения свидетельствует лишь о свободной вариативности малой прозы.

В поле зрения отечественных учёных находятся вопросы национального своеобразия малых жанров, независимо от эпохи, в которую они были созданы [Шубин 1974; Оленева 1973]. Другим критерием для внутрижанровой типологии является тематический принцип, не учитывающий, по нашему мнению, в полной мере специфику малого жанра. Так, И.А. Виноградов в статье «О теории новеллы» различал «романтическую» и «реалистическую» новеллу XIX века [Виноградов 1972: 248]. И.В. Соколова различает «психологическую», «эксцентричную», «сатирическую», «юмористическую» и «очерковую» новеллы в творчестве С. Хилл, Дж. Фаулза и Гр. Грина [Соколова 1979]. В работе Н.К. Ильиной уделяется место рассмотрению реалистических и модернистских тенденций в английской новелле 1920-х годов [Ильина 1987: 15].

Относительно генезиса английской новеллы в российском литературоведении установилась точка зрения, рассматривающая жанр как продукт литературы новейшего времени [Ковалёв 1961; Урнов 1967; Соколова 1979; Киселева 1984; Ильина 1987; Бурцев 1990; Себежко 2001; Еремкина 2009; Конькова 2010; Зотова 2012].

Вместе с тем единого определения новеллы для всех ее видов и исторически сложившихся разновидностей в отечественном литературоведении тоже не существует, не прояснены до конца и принципы разграничения рассказа и новеллы, на которых настаивают специалисты по теории жанров. Так, ряд отечественных исследователей [Урнов 1970; Шубин 1974; Ивашева 1984; Веселовский 1989] считают, что новелла – классический жанр, более ранний по происхождению, чем рассказ, характеризующийся тщательно разработанным сюжетом, стремительной концовкой и особого типа персонажа-



ми. Новелла, как правило, строится на необычном происшествии, событии, случае. Рассказ – жанр по времени более поздний. Время его утверждения в литературе – XIX век. Он более свободен по композиции, характеризуется простым, однолинейным сюжетом, строится, как правило, на бытовой тематике.

Разделяя точку зрения исследователей, выступающих за самостоятельность 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 и новеллы существуют, их не следует рассматривать как синонимы.

Четкий конфликт, обязательная смена перипетий, сосредоточение средств типизации вокруг одной проблемы, являющейся основным стержнем изображения, достижение лаконизма в изложении при помощи скрупулезного отбора отдельных выразительных деталей [Джемилаева 2004: 101] – все эти признаки могут характеризовать как рассказ, так и новеллу. Но если в современной новелле «материалом для перипетий служит психология персонажей, то в рассказе – это поступки, действия персонажей. Если в новелле явно преобладает лирическое над эпическим, то в рассказе – с точностью до наоборот. Главное для новеллы не изображение событий, а порожденных ею переживаний. В рассказе элементы композиции расположены почти всегда в причинно-логичной последовательности, а в новелле композиция необычайно гибкая» [Там же]. Другими словами, «рассказ требует ясной цельности видения мира, спокойной сосредоточенности, плавности. Его задача – показать событие, образ, предмет в его доподлинной уникальности» [Новиков 1981: 126] и достоверности. «Новелла гораздо аналитичнее, условнее. Новелла находит противоречие в жизни и делает его центром своего сюжета. Она нуждается в истолковании, интерпретации» [Там же]. Существуют определенные различия и в завершении рассказа и новеллы: в рассказе это логическое завершение действия, а в новелле – принцип пуанта – неожиданная развязка.

Для сопоставления приведем конкретные примеры некоторых новелл и рассказов XX века. Новеллы: «Запах хризантем» Д. Г. Лоуренса, «Три картины» В. Вулф, цикл «Дублинцы» Дж. Джойса, «Потрясающий случай» Гр. Грина, «Еще два рыцаря» У. Тревора, «Антилопа Хоффмейера» Гр. Свифта, «Китайский омар» А. С. Байетт, «Помехи», «Туннель» Дж. Барнса. Все они – краткие прозаические повествования, представляющие малую повествовательную форму, с преобладанием динамических мотивов, гибкой композицией и наличием пуанта в их структурной организации.

В качестве примеров рассказов приведем следующие произведения: «Юная гувернантка» К. Мэнсфилд, «Радость жизни», «Паломники» Дж. Голсуорси, «Человек, который разуверился в счастье» Дж. К. Джерома. Элементы композиций этих произведений расположены в причинно-логичной последовательности, авторы создают предельную ясность и цельность видения мира. Материалом для перипетий в названных рассказах служат действия персонажей. Динамика произведений создается в основном за счет событийного ряда. Так, в рассказе «Юная гувернантка» читатель с интересом следит за тем, чем же закончится экскурсия по Мюнхену наивной девочки <sup>17</sup> с «добродушным» старичком, а в рассказе Джерома К. Джерома «Человек, который разуверился в счастье» за приключениями героя <sup>18</sup>, который никак не мог сбыть подаренного ему гуся.

### Выводы

Разграничение жанров требует четкого разграничения терминов их определяющих. Как было рассмотрено выше, теоретическое осмысление жанра и термина *short story* идет в своем историческом развитии от описания статических компонентов (количественный критерий) к рассмотрению его как подвижной историко-функциональной системы. При этом по принципу накопления признаков *short story* стала изучаться не только с точки зрения

---

<sup>17</sup> Ее искренность, красота и доброта играют с ней злую шутку и едва не оборачиваются трагедией.

<sup>18</sup> Автор не дает ему социальной характеристики, не акцентирует внимания на его внутренней жизни.

жанрообразующих факторов, но и с позиций поэтики, что особенно актуально в связи с углублением психологизма в современной *short story*.

Проведенное нами литературоведческо-лингвистическое исследование термина *short story* доказывает, что он наиболее точно формулирует концепт современной **новеллы** Великобритании, учитывая количественные и качественные характеристики жанра. Термин акцентирует сдвиг в области новеллистической поэтики, подчеркивая компактность фабулярной конструкции, преобладание динамических моментов, тяготение к необычным ситуациям, целостность впечатления, формальную точность и лаконичность, акцент на окончании, содержащем пуант.

Такие жанровые особенности, как простота сюжетики, замедленность действия, описательность, наличие линейной композиции, направленной на неизбежное разрешение конфликта, будем обозначать термином *story*, определяющим в русскоязычном варианте жанр **рассказа**. Жанр «*tale*», имеющий более длительную историю, и сыгравший определенную роль в формировании современной английской новеллы, является короткой жанровой формой, тяготеющей к свободному построению сюжета и «сказовой» манере повествования.

Термин *long short story* описывает жанр, тяготеющий к последовательному изложению сюжета, ограниченный минимумом сюжетных линий и занимающий промежуточное положение между романом, с одной стороны, и рассказом и новеллой – с другой, что формулирует концепт **повести**.

## **ГЛАВА 2. ГЕНЕЗИС АНГЛИЙСКОЙ НОВЕЛЛЫ И РАННИЕ НОВЕЛЛЫ XIV ВЕКА**

### **2.1. Зарождение английской новеллы. Ирландские саги как отдаленный предок жанра**

Проблема происхождения английской новеллы была предметом нашего особого внимания в статьях «Ирландские саги как национальный прообраз современной английской новеллы» [Лебедева 2013а] и «Ирландские саги как один из литературных источников «Кентерберийских рассказов Джеффри Чосера»» [Лебедева 2016b], а также в монографии «Английская новелла: история и современность» [Лебедева 2016а]. Задаваясь вопросом об истоках современной английской новеллы в настоящем исследовании, мы будем развивать основные положения, намеченные в этих работах.

Прежде всего, подчеркнем, что саги представляют для нас большой литературный и исторический интерес в силу двух главных причин:

– во-первых, некоторые литературные особенности саг (сжатость сюжета, эпизодичность, относительно небольшой объем) выявляют параллели с поэтикой новеллистического жанра, что наводит на мысль о возможности рассмотрения «саги» как национального прообраза современной английской новеллы;

– во-вторых, они наиболее полно и разработанно представляют собой литературу родового строя с сохранением ее многих архаических черт, что чрезвычайно важно для нас при выстраивании историко-поэтологической вертикали развития жанра новеллы.

Существенным вопросом при изучении художественных особенностей саг является соотношение устной и письменной составляющих в генезисе жанра. Широко известен факт, что «носителями эпико-исторической традиции в Ирландии были певцы-филиды» [Николаев 2009: 70], знания которых

изначально имеют устную природу [Mac Sana 1980; Калыгин 2003]. Как пишут А. И Д. Рис, «в средневековой Ирландии поэты составляли самую привилегированную группу внутри образованного класса. И хотя в Ирландии эта профессия, как правило, передавалась по наследству, обучение поэтов было долгим и трудным и в основном заключалось в заучивании наизусть сотен саг» [Рис 1999: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/9b/2158\\_ris-nasledie\\_keltoy.php](http://svitk.ru/004_book_book/9b/2158_ris-nasledie_keltoy.php)].

Особенности перехода Ирландии к письменной стадии своего существования, подробно описанные в книге К. Гюйонварх и Ф. Леру «Кельтская цивилизация» [Гюйонварх, Леру 2001], связаны с удаленностью острова от материка и поздним введением христианства (в середине V в.), крупнейшей и основной реформой которого было «насаждение письменности, переход от Слова изреченного к Слову записанному...» [Гюйонварх, Леру 2001: 215]. Ирландские филиды, как отмечает С. В. Шкунаев, «уже использовавшие огамическое письмо для своих магических практик, были вполне подготовлены к такому переходу. Именно потому, что они обратились в христианство и освоили латынь, наследники ирландских друидов впоследствии начали писать по-ирландски» [Шкунаев 1991: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/shkunaev-geroi.htm>]. Так, «ирландское культурное наследие не просто частично меняло своих хранителей, а переходило в иное качество, из устного повествования становясь зафиксированным в рукописи текстом» [Там же]. Письменная фиксация саг велась, если верить ученым, начиная с IX в., хотя существуют и более ранние редакции [Погребная 2013: <http://svr-lit.ru/svr-lit/pogrebnaaya-srednie-veka/arhaicheskij-epos.htm>].

К. Гюйонварх и Ф. Леру называют «показательным» [Гюйонварх, Леру 2001: 217] факт сосуществования письменной христианской традиции на латыни и ирландском и устной передачи дохристианских сказаний [Там же]. Отсутствие барьера между письменной и устной традициями и прочная связь между ними не подлежат сомнению, что многократно документировано текстами.

С течением времени устное искусство стало гаснуть и совсем исчезать, но продолжало оставаться весьма авторитетным. Показательным примером тому служит сага «Обнаружение "Похищения быка из Куалнге"», которую как пример актуальности устной традиции анализирует в своей статье Дж. Надь [Nagy 1986: 292–294]. В этой саге, как пересказывает ее Д. С. Николаев, повествуется «среди прочего о том, что после того, как записанный полный текст «Похищения быка из Куалнге» был обменян на «Этимологии» Исидора Севильского, ни один из филидов Ирландии не сохранил в своей памяти правильный порядок эпизодов этого предания. Чтобы исправить положение верховный филид Ирландии Сенхан Торпейст и его собратья по ремеслу отправляются на могилу одного из героев «Похищения» – Фергуса (который выступает как рассказчик и в самом повествовании), чтобы оживить его и таким образом получить авторитетную версию текста. В ответ на поэтический призыв Торпейста Фергус встает из могилы и в течение трех дней и трех ночей рассказывает полную версию «Похищения», которую его слушатели вновь записывают и сохраняют для потомства» [Николаев 2009: 70 – 71]. Таким образом, как справедливо резюмирует Д.С. Николаев, «письменное и устное в культуре примиряются: хранители традиции вынуждены согласиться с тем, что теперь авторитетные исторические тексты сохраняются и передаются в письменном виде, но первоначальный их источник определяется как устный» [Там же: 71]. Сосуществование письменной и устной традиций, предрасполагавшее к «сохранению в ирландских текстах древнейших мифологем» [Шкунаев 1984: 120], обуславливает поэтологические и типологические характеристики саг. К таковым относится однородность структуры, выражающаяся в диалогической форме текста [Лебедева 2013а]. По замечанию А. и Д. Рис, «благодаря живым диалогам и тщательно выписанному конкретному предметному фону таинственное и чудесное выглядит вполне естественным» [Рис 1999: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/9b/2158\\_risnasledie\\_keltoy.php](http://svitk.ru/004_book_book/9b/2158_risnasledie_keltoy.php)]. Так, например, в саге «Недуг уладов» в непрекращаю-

щихся диалогах на протяжении всего текста объясняется этимология наименования столицы уладов Эмайн-Маха, а также происхождение волшебной болезни, от которой все уланы страдают раз в году. Схема «вопрос – ответ» характерна для второй части саги «Разрушение дома Да Дерга» (диалогами обмениваются сыновья Донн Деса и ингкел, который заглянул внутрь дома своим единственным глазом).

Этимологические и этиологические факторы, формирующие содержание саги, находят отражение в диалогических вступительных формулах: «Как произошло изгнание сыновей Уснеха? – Нетрудно сказать» (Изгнание сыновей Уснеха, с. 565)»; «Отчего прозван Арт одиноким? – Нетрудно сказать» (Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда ста битв, с.664). Как мы выявили в ходе анализа в нашем монографическом исследовании «Английская новелла: история и современность» [Лебедева 2016а], в сагах выявляются три варианта зачинов, определяющих слабую тенденцию к оформлению типов [Лебедева 2016а: 9 –10]. При этом мы опирались на классификацию Т.А. Михайловой, которая, изучая сосуществование в сагах книжных и «филидических» элементов, обозначает такие типы как: зачин – заголовок (подтип «вопрос – ответ»); зачин – ввод (вводящий в сюжет); зачин – начало (ситуативный зачин: описание пира, сон героя и т.д.) [Михайлова 1983: 67]. Проанализировав обширный саговый материал, мы отмечаем, что «сочетание вопроса и ответа в текстах саг встречается одновременно и как формула вопроса о новостях, просьбы рассказать о каких-то событиях <sup>19</sup>..., и в качестве традиционного зачина исполняемой устно саги» [Лебедева 2013а: 55]. Вопрос и ответ, с которых начинается сага, отсылают к периоду устного бытования кельтских сказаний: вопрос принадлежит слушающему, ответ – рассказчику [Windisch 1880: 86].

Опора на устное повествование и актуализация мотива рассказывания проявляются в употреблении сквозных значащих повторяющихся фраз в тек-

---

<sup>19</sup> Например, «Что случилось с тобой?» – сказала женщина. – «Нетрудно сказать», – сказал Нера (Приключение Неры, с.105).

сте. Так, словосочетание «от Самайна до Бельтана», пришедшее из устного периода, ссылается на «...обычай исполнять традиционные повести именно зимними вечерами и на запрет воспроизводить сказания летом или среди дня...» [Лебедева 2013а: 55]. Вот как об этом пишут А. и Д. Рис: «В одной ирландской саге, которая, судя по языку, была записана в VIII в, ученый поэт Форголл рассказывает истории Монгану, королю Ульстера, каждый вечер в течение всей зимы, или «от Самайна до Бельтана»» [Рис 1999: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/9b/2158\\_ris-nasledie\\_keltov.php](http://svitk.ru/004_book_book/9b/2158_ris-nasledie_keltov.php)].

Как известно, изначально все саги слагались в прозе, но с течением времени, их авторы, а затем и рассказчики стали оживлять прозаическое повествование при помощи стихотворных отрывков: «господствующим типом таких вставных ирландских стихов являются короткие строфы из четверостиший, попарно связанных между собой рифмой и ассонансами, нередко с применением аллитерации. ...в стихах передаются исключительно либо моменты высшего драматического напряжения, либо речи действующих лиц – притом лишь тогда, когда они достигают высокого пафоса» [Смирнов 1961: 9]. Примерами могут служить: воинственное обращение Конала к Кету (Сага о кабане Мак-Дато), песнь женщины, увлекающей в страну девушек и женщин Кондлу Прекрасного (сага «Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда ста битв»); плач Дейдре по умершему возлюбленному (сага «Изгнание сыновей Уснеха»):

*Прекрасной вам кажется рать стальная,  
Что возвращается в Эмайн с похода,  
Но более гордой вступали поступью  
В свой дом три геройских сына Уснеха.  
Приносил мой Найси мне мед лесной,  
Умывала я милого у очага,  
Тащил нам Ардан оленя иль вепря,  
На гордой спине нес Англе хвост.*



*Сладким вам кажется мед отменный,  
Что в доме воителя, сына Несс, вкушаем мы, —  
У меня же часто — прошло то время! —  
Бывали яства более вкусные.  
Когда гордый Найси костер готовил,  
На котором в лесу я жарила дичь,  
Слаще меда была мне пища,  
Что на охоте добывал сын Уснеха  
(Изгнание сыновей Уснеха, с. 571).*

Еще одна черта искусства рассказчиков, проявляющаяся в тексте саг — это «традиционное употребление в сагах стереотипных описаний и иных риторических "пассажей"» [Рис 1999: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/9b/2158\\_ris-nasledie\\_keltoy.php](http://svitk.ru/004_book_book/9b/2158_ris-nasledie_keltoy.php)], необходимость в которых ощущалась, когда требовалось описать героя в поисках приключений, изобразить кровавую битву или любой другой легко узнаваемый эпизод [Там же], например, традиционное описание волшебной страны, в которую попадает герой, зазываемый загадочной красавицей:

*В Счастливой Стране, обильной цветами, —  
Много коней на ее пространствах,  
Хоть для тебя они и незримы.  
Велика равнина, много в ней мужей,  
Краски блистают светлым торжеством.  
Серебряный поток, золотые одежды —  
Все приветствует своим обилием.  
В прекрасную игру, самую радостную,  
Они играют, вином опьяняясь,  
Мужжи и милые женщины, под листвою,  
Без греха, без преступления*

*Вдоль вершин леса проплыла  
Твоя ладья через рифы.  
Лес с прекрасными плодами  
Под кормой твоего кораблика.  
Лес деревьев цветущих плодовых,  
Среди них лоза виноградная,  
Лес невянущий, без изъяна,  
С листьями цвета золота*  
(Плавание Брана, сына Фебала, с. 671)

Подобные пассажи, с одной стороны, призваны «служить украшением саги и впечатлять слушателей» [Рис 1999: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/9b/2158\\_ris-nasledie\\_keltov.php](http://svitk.ru/004_book_book/9b/2158_ris-nasledie_keltov.php)], а с другой, подготавливать «самого исполнителя к переходу на новую ступень повествования» [Там же]. Особый язык саг и связанная с его особенностями манера повествования формируют «напряженность и сжатость стиля в драматических местах» [Смирнов 1973: 564] (сага «Смерть Кухулина») и «замедленность в описательных» (начало саги «Сватовство к Эмер») [Там же].

Авторам (или редакторам) саг было присуще умение создавать характеры. Например, «в образе Кухулина древняя Ирландия воплотила свой идеал доблести и нравственного совершенства... Наряду с необычайной силой и мужеством Кухулин обладает душевным благородством» [Смирнов 1973: <http://philology.ru/literature3/smirnov-73.htm>], высокими моральными качествами (великодушие к врагам, отзывчивость, вежливость по отношению к женщине, верность данному слову (саги «Угон быка из Куалнге», «Бой Кухулина с Фердиадом»)). Весьма выразительные оттенки мы находим и в других характерах саг уладского цикла: «добродушный простак Фергус, язвительный и злокозненный Брикрен, первобытно грубый, свирепый Кет, смелый и нежный Найси, жестокая королева Медб» [Там же].

Важную жанрообразующую роль в сагах играет хронотоп, пространственно-временные характеристики которого «обусловлены различиями между мифическим временем и пространством и временем и пространством мира обычных людей» [Лебедева 2013а: 56]. Во многих сагах («Приключение Неры», «Плавание Брана, сына Фебала») «мифическое время упраздняет человеческое» [Широкова 2000: 195], «что определяет ход событий и формирует образы героев» [Лебедева 2013а: 56]. Помимо этого, сагам характерна игра пространством и временем. К примеру, время в саге «Плавание Брала, сына Фебала» имеет свойство сжиматься: Бран со своими друзьями остается на острове Женщин, как он думает, всего на один год, а на самом деле проходит «уже много-много лет» (сага «Плавание Брана, сына Фебала, с.673). Подобное выявляется и в саге «Приключение Неры», в которой Нере за одно мгновение показалось, что он провел в сиде «три дня и три ночи» (Приключение Неры, с.105).

Итак, любая сага – это синтез записи устной традиции и творчества свободно перерабатывавшего материал составителя рукописи. И, конечно, согласимся с Ж. Деларжи в том, что записанная в рукописи сага лишь слабо оттеняет то повествование, которое однажды было рассказано [Delargy 1945: 3 – 37]. Безусловно, монахи, пишет Энн Росс, «хоть и были весьма ревностны в исполнении религиозного долга, отнюдь не чурались наследия своего народа, уважали кельтский язык и кельтские традиции» [Росс 1976: [http://studydoc.ru/doc/978188/kel.\\_ty---k.yunesko-](http://studydoc.ru/doc/978188/kel._ty---k.yunesko-)]. Относясь к фиксируемому материалу бережно, они, наверняка, стремились сохранить переписываемые саги для потомков в первоизданном виде. Тем не менее, абсолютно ясно, что они упорядочивали традицию на свое усмотрение.

Переписывая саги, монастырские писцы часто соотносили их друг с другом, располагали хронологически или объединяли в циклы, т. е. классифицировали [Михайлова 1983: 62]. Конечно, определенная классификация саг существовала и в устный период. Известно, «что уже в самые ранние

времена ирландские поэты осознавали членение саг на несколько больших групп» [Шкунаев 1991: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/shkunaev-geroi.htm>]. Это подтверждается высказанным в отношении поэтов утверждением, которое приводит С. В. Шкунаев. Его суть сводится к следующему: тот не является поэтом, «кто не согласовывает и не связывает между собой саги» [Там же].

В период создания основного сагового материала господствовали два типа классификации саг. Первый предполагает деление саг на главные (250 саг (prim-scela)) и вводные (100 относилось к «вводным» или «предшествующим» (remscela)) [Там же]. Второй тип, в основе которого лежало действие, а не персонаж, был назван современными учеными «предикативным» [Михайлова 1999: <http://svr-lit.ru/svr-lit/mihajlova-predanie-o-suibne-bezumnom/chast-1-2.htm>]. Обратив внимание на факт построения названий саг по одной и той же схеме <sup>20</sup>, ученые сделали предположение о существовании в мозгу филида идеальных моделей тем, «кодируемых через "опорное" слово, обозначающее действие» [Там же]. Дело в том, что в дошедших до настоящего времени списках саг, в которых названия группируются особым образом, выявляется принцип классификации <sup>21</sup>, в основе которого лежала архаическая форма мышления, ориентированного «не на отдельную личность, еще не выделенную в достаточной степени из коллектива, а на само действие, ею совершаемое» [Там же]. Исходя из этого понимания, ученые предполагают, «что исполнение тех или иных саг было... закреплено за соответствующей им жизненной ситуацией» [Рис 1999: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/9b/2158\\_ris-nasledie\\_keltov.php](http://svitk.ru/004_book_book/9b/2158_ris-nasledie_keltov.php)]. Саги, которые, было принято рассказывать по всевозможным жизненным случаям (вступление в наследство, свадьба, канун сражения, выход в море, роды и т.д.), извле-

---

<sup>20</sup> «VN + N2» (Рождение Конхобара, Детские подвиги Финна, Любовь к Этайн и пр.)» [Михайлова 1999: <http://svr-lit.ru/svr-lit/mihajlova-predanie-o-suibne-bezumnom/chast-1-2.htm>].

<sup>21</sup> саги группировались с опорой «на парадигматику («Рождение А», «Рождение Б», «Рождение В»), а не на синтагматику («Рождение А», «Юность А», «Женитьба А», «Смерть А»)» [Михайлова 1999: <http://svr-lit.ru/svr-lit/mihajlova-predanie-o-suibne-bezumnom/chast-1-2.htm>].

кались из обширного арсенала рассказчика, имевшего в своей памяти классификацию, подобную Спискам.

Несмотря на то, что факт распределения саг по циклам документально не установлен, мы расцениваем классификацию саг по темам и сюжетам, а также иерархический принцип классификации (на самостоятельные («главные») и вводные («предшествующие»)) как свидетельство зарождающейся тенденции к циклизации малого жанра в процессе естественного, органичного анализа нарративного материала, выработанного самими авторами произведений.

Более поздние группы текстов, объединенные вокруг одного или группы героев, места или времени являются циклами в прямом смысле слова. Для новоирландского периода, характерно расположение саг в условно хронологической последовательности (Пир, Битва, Безумие). Составителям данных рукописных сводов было присуще мышление, близкое современному человеку. Так, в Новое время применяется третий принцип классификации сагового материала – это отнесение саг к одному из четырех циклов. Большая часть современных исследователей пользуется именно им<sup>22</sup>. Согласно этому принципу классификации, все ирландские саги делятся на четыре цикла, а именно: мифологический цикл, уладский цикл, цикл Финна, исторический (королевский) цикл. Безусловно, такое деление было принято не авторами саг, а их фиксаторами. Целостность таких циклов относительна. В одних случаях единственным критерием для объединения в цикл является участие в сагах мифологических существ (мифологический цикл), в других циклах – единство более плотное, обусловленное общей тематикой, проблематикой и другими сюжетообразующими мотивами саг, входящих в цикл (исторический цикл, цикл Финна, уладский цикл). Такой тип циклизации – один из возможных подходов к изучению своеобразия ирландского эпоса, но он не

---

<sup>22</sup> хотя в ряде исследований применяется выделение таких групп саг как «Приключения, странствия, видения» [Dillon 1948] или «саги о любви» [Hull 1906].

является единственным ключом, его невозможно применить ко всем сагам в равной мере, поскольку смысловая связь иногда выявляется между сагами, относящимися к разным циклам. Таким образом, «определение "цикл саг"» [Шкунаев 1991 :<http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/shkunaev-geroi.htm>], как совершенно справедливо заключает С. В. Шкунаев, еще не является инструментом познания, а лишь выступает в качестве некой отправной точки, приглашения к этому познанию [Там же].

Все ирландские саги, традиционно относимые в современном литературоведении к историческому (королевскому), мифологическому, уладскому циклам, либо циклу Финна, в той или иной мере содержат магические элементы, насыщены героическим духом и романтичны. При этом одна из тем всегда является определяющей и преобладающей и может выступать как отличительная черта того или иного произведения.

Исходя из вышесказанного, с учетом многообразия саг и разных вариантов их объединения в циклы выделим вслед за известными кельтологами (С.В. Шкунаев, С. В. Шабалов, А. и Д. Рис) [Шкунаев 1991; Шабалов 2002; Рис 1999] общие типы саг, согласно тематике и проблемам, поставленным в них. По нашему мнению, таких типов четыре:

– **«мифологические (фантастические)» саги.** Представляют собой сказания о богах и мифологических существах. Это сказания, в которых, как правило, отсутствуют смертные (саги «Смерть детей Тайре», «Смерть детей Лера», «Битва при Маг Туиред» (мифологический цикл));

– **«сказочно-романтические» саги.** Главные темы саг этого типа: любовь двух смертных (саги «Изгнание сыновей Уснеха» (уладский цикл), «Преследования Диармайда и Грайне» (цикл Финна)); любовь смертного и сиды (саги «Исчезновение Кондлы, сына Конда ста битв», «Любовь к Этайн», «Смерть Муйрхертаха, сына Эрк» (королевский цикл)); плавания смертного в «страну блаженства» (саги «Исчезновение Кондлы», «Плавание

Брана, сына Фебала», «Плавание Майль-Дуйна», «Приключения Кормака в обетованной стране» (королевский цикл));

– «героические» саги. Поднимают тему войны и повествуют о героях («Угон быка из Куалнге», «Пир Брикрена» (уладский цикл), «Разговор стариков» (цикл Финна));

– «исторические» саги. Приурочены к «царствованиям» и прикреплены к личностям различных ирландских королей, упоминаемых в хрониках. Часто такие саги поднимают тему королевской власти, которая нередко изображается как символическое бракосочетание короля и государства, повествуют об основании и смене династий, о королевстве как идее, о судьбах королевских домов (сага «Приключения сыновей Эохайда Мугмедона» (королевский цикл)).

## **2.2. Национальное своеобразие английской новеллы предвозрождения («Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера)**

XIV век в английской истории отмечен бурными переменами: «система английского феодализма начинает расшатываться. Появляются признаки новых буржуазных социальных явлений, развиваются города, растет их население, расширяются сферы торгового влияния Англии, меняется облик деревни, усиливается крепостной гнет. Настроения недовольства выливаются в крестьянские восстания. Вторая половина XIV в. проходит под знаком борьбы против римско-католической церкви» [Аникин, Михальская 1975: 17]. Социальная психология и сами условия человеческого существования кардинально меняются, «...новости, касающиеся повседневности, постепенно приобретают в глазах средневекового человека общественную ценность и начинают восприниматься как материал, достойный литературной обработки...» [Балашов 1974: <http://philology.ru/literature3/balashov-mikhaylov-khlodovsky-74.htm>], но существующие до сей поры жанры английской литературы не способны адекватно отразить характер зарождающихся изменений, происхо-

дящих в идеологии и сознании общества. Назревает необходимость в такой литературной форме, которая могла бы подать повседневное событие и как нечто реальное, произошедшее в конкретное время и в конкретном месте, а между тем и как нечто необычное, как «новость». «Заострение такой новизны остроумной анекдотичностью, неожиданностью концовки, выводящей за круг устоявшихся нравственно-правовых норм; все это с внутренним одобрением, с утверждением человеческих качеств героя, его избытка энергии, смекалки и изворотливости, помогающих обойти и осмеять подавляющий личностью сословно-церковный распорядок жизни» [Там же] обеспечил новый жанр – «новелла».

В английской литературе этого периода новелла представлена в произведении Джеффри Чосера «Кентерберийские рассказы»<sup>23</sup>, цикле из двадцати двух стихотворных и двух прозаических новелл, объединённых общей рамой.

Как отмечает Ю. П. Вышенская, «среди исследователей творческого наследия выдающегося английского поэта Дж. Чосера не существует единого мнения относительно того, какая из литературных европейских традиций оказала наибольшее влияние на формирование его неповторимого стиля» [Вышенская 2008: 47]. Мнение о заимствовании английским писателем идеи и формы «Кентерберийских рассказов» у итальянца Джованни Боккаччо высказывали Дж. Драйден [Dryden 1961], Р. Эдвардс [Edwards 2002], А.А. Елистратова [Елистратова 1935], Н.И. Стороженко [Стороженко 1908], В.М. Фриче [Фриче 1908] и многие другие. Множество исследователей склоняются к мысли о взаимосвязи «Кентерберийских рассказов» и «Декамерона»: Дж. Р. Лоуэлл [Lowell 1969], Дж. Л. Лоуэс [Lowes 1934], Э. Хаттон [Hutton 1940], П. Раггиэрс [Ruggiers 1965], Р. Пратт и К. Янг [Pratt, Young 1941], Д. МакГрейди [McGrady 1977], Р. Керкпатрик [Kirkpatrick 1982], П. Бойтани [Boitani 1977], Дж. Култон [Coulton 2004], А.К. Дживелегов [Дживелегов

---

<sup>23</sup> В английском варианте «Canterbury Tales». Мы ссылаемся на общепринятую версию перевода данного текста на русский язык. Слово *рассказ* в данном случае – трактовка переводчика, для которого разница в жанрах «новелла» и «рассказ» не представляется значительной.



1943], М.П. Алексеев [Алексеев 1941], Ю.М. Сапрыкин [Сапрыкин 1978], Г.В. Аникин и Н.П. Михальская [Аникин, Михальская 1998], Н.А. Богодарова [Богодарова 1990].

Духовно-идеологическая взаимосвязь «Кентерберийских рассказов» и «Декамерона», «их ориентированность на одни и те же духовные ценности, попытка воплощения Чосером в своем произведении схожих интеллектуальных и мировоззренческих процессов, что и у Боккаччо», [Штульберг 2008: 11 – 12] являются несомненными. Исходя из этого понимания, вполне закономерно возникает вопрос о национальном своеобразии английской новеллы по сравнению с итальянской. С целью выявления поэтологической специфики ранних английских новелл чосеровского периода сопоставим несколько пар сюжетно совпадающих новелл из «Декамерона» и «Кентерберийских рассказов». Для начала рассмотрим новеллы **«Рассказ шкипера» («Кентерберийские рассказы»)** и **новеллу первую восьмого дня («Декамерон»)**. Как мы отмечаем в статье «Жанровое своеобразие английской новеллы чосеровского периода» [Лебедева 2015а], «в основе обеих историй лежит схема с тремя действующими лицами: купец, его жена и ее поклонник воздыхатель. Последний, пользующийся большим доверием в семье, берет займы у купца кругленькую сумму денег, предварительно договорившись с его женой, что именно за такую сумму он проведет с ней ночь (женщина сама провоцирует ухажера на этот займ). Он вручает ей эти деньги, а потом сообщает в ее присутствии мужу, что вернул долг, отдав деньги жене» [Лебедева 2015а: 90].

Несмотря на совпадение сюжета в обеих новеллах, произведения во многом отличаются. Новелла Боккаччо не изобилует подробностями, выделяется достаточно сжатыми и лаконичными характеристиками персонажей. Новелла Чосера, будучи драматически насыщенной, более развернута и детализована. Авторы по-разному описывают характеры героев: у героев Боккаччо, на наш взгляд, практически отсутствует лицо и индивидуальность,

представлены лишь типологические персонажи. Чосер, наоборот, ориентирован на обрисовку внешности и изображение душевных качеств человека.

Рассматривая героя-любовника, отметим, что в «Декамероне» – это едва охарактеризованный наемный солдат Вольфард. Читатель лишь узнает, что это был храбрый немец, проживавший в Милане, «...верой и правдой служивший тем, кто его нанимал...» (Боккаччо, с. 505). Чосер выбирает на эту роль монаха, что позволяет, «с одной стороны, изобличить упадок нравов служителей церкви, с другой, дает большие возможности продемонстрировать разнообразное поведение независимых людей...» [Лебедева 2015а: 90], «не стесненных маской своего "типажа"» [Штульберг 2008: 16] в несовершенном мире, ограниченном множеством объективных и субъективных причин. Брат Жан – хитрый, озорной, очень осторожный, немного лицемерный и пошловатый тип:

*...был среди монахов*

***Всех осторожнее и всех хитрей***

***Наш братец Жан (Чосер, с. 220).***

Многогранность характера монаха особенно убедительна, когда писатель подчеркивает рациональность его религиозной жизни. Например, проповедует герой не одинаково для всех, а «согласно социальному положению» [Лебедева 2015а: 90] прихожанина:

*И каждому, согласно гостя званью,*

*Свое преподносил он назиданье (Там же).*

Выясняя причину утренней бледности жены купца, монах беззастенчиво намекает на ночь любви, проведенную с мужем перед отъездом:

*Но что бледна ты, дочь моя? Пришлось*

*Тебе, как видно, ночью потрудиться,*

*Пред тем как утром с мужем распротиться.*

*И не спала ты и пяти часов?  
Сам засмеялся он от этих слов,  
Побагровев от мысли озорной (Там же, с.221).*

Следующий персонаж – это купец. В отношении его характера Боккаччо также не дает никаких распространенных комментариев, мы лишь знаем его имя, Гаспарруоло Кагастраччо, и род занятий – купец. Чосер идет гораздо дальше, писатель описывает этого героя как скупердя, алчного, жаждущего прибыли торговца, не гнушающегося никаких способов увеличения собственного состояния, да еще и равнодушного по отношению к собственной жене:

*Быть может, добр и честен он, бедняга,  
Но вы же знаете, он просто скряга... (Там же, с.222).*

Отметим, что в обеих новеллах рассматриваются «важнейшие процессы общественной жизни, связанные с изменениями в мировоззрении двух авторов по отношению к семье, браку и женщинам» [Штульберг: 2008 19]. Изображая женщину лишь как объект вожделения и обожания, Боккаччо дает ей весьма скудные характеристики («красивая женщина» (Боккаччо, с. 505)), направленные в основном на то, чтобы опорочить и осудить женскую корысть, а также утвердить и так очевидное превосходство мужского пола над женским. Иллюстрируя эту мысль, приведем высказывание итальянского писателя: «...и мужчины умеют вытворять штуки с теми, кто им доверяется, ничуть не хуже, чем с ними самими вытворяют штуки те, кому доверяются они» (Там же). В результате боккачиевская женщина наказана и смиренно принимает сложившуюся ситуацию. Автор «Декамерона» открыто оценивает героиню: «Дама, а лучше сказать — дрянная бабенка» (Там же); или «до чего она корыстолюбива, какая у нее низкая душонка» (Там же). Как отмечает Н. И. Соколова, соглашаясь с А. Д. Скаглионе [Scaglione 1963: 57], Боккаччо, «считая любовь природным чувством, отвечающим духовным, физи-

ческим, интеллектуальным побуждениям человека, остался чуждым заложницей Гвидо Гвиницелли поэтической традиции, представлявшей женщину существом, подобным ангелу...» [Соколова 2008: 211]. Чосер не дает столь категоричных оценок, предоставляя возможность читателю вынести собственное мнение о женском персонаже:

*А такую женщину одеть  
Дороже много, чем вздыхать и млеть  
И нежно преклоняться перед ней (Чосер, с. 218).*

У английского писателя просматривается большее понимание «"нового" положения женщины» [Штульберг 2008: 19], ее «признания человеком» [Там же] и «даже выхода на главенствующие позиции в семейной жизни» [Там же]. Ловко разворачивая финальную ситуацию в свою пользу, энергичная и находчивая женщина из «Рассказа Шкипера», 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» [Лебедева 2015а: 90], что соответствует технике пуантизма как отличительной жанровой черты новеллы.

Согласимся с мнением А. М. Штульберг, отмечающей, что «...герои Боккаччо действуют строго в рамках. Они раз и навсегда надевают маску, ограничивая, таким образом, свой мир только приписанными, положенными им проявлениями» [Штульберг 2008: 16]. Все герои Чосера – личности, зачастую далеко не идеальные. Каждый соблюдает корыстные интересы и, прежде всего, стремится удовлетворить собственные потребности. Так, например, автор «Кентерберийских рассказов» описывает взаимовыгодные, но лицемерные взаимоотношения монаха и купца:

*Монах купца считал как бы кузеном,  
А тот был рад, в своем тщеславье тленном,  
Иметь в родстве духовное лицо (Чосер, с. 219).*

У итальянского автора новелла забавна, легка, весела, у английского – нет места излишней «забавности», его история несет большую нравственную нагрузку, новелла обретает социально-ориентированную направленность, нравственную заостренность. Ни один из героев ни остается безнаказанным. При том, что сюжет взят из фаблю, автор призывает сделать определенные выводы, но он, безусловно, «избегает плоской морализации, характерной для средневековых дидактиков. Ведь за каждый рассказ ответственность несет рассказчик, наделенный определенными взглядами и вкусами. Автор как бы отходит в сторону и просто наблюдает за течением жизни» [Пуришев 1996: 258].

Сопоставляя **«Рассказ мажордома» («Кентерберийские рассказы»)** и **новеллу шестую девятого дня («Декамерон»)**, вкратце обрисуем сюжетную схему повествований: «два молодых человека ночуют на постоялом дворе; один из них укладывается в постель с хозяйской дочкой, в которую влюблен, а жена хозяина по ошибке залезает в постель к другому, думая, что это ее муж. Затем первый молодой человек залезает в постель к хозяину и, думая, что это его друг, рассказывает ему о своих любовных утехах, между ними вспыхивает ссора. Жена хозяина, поняв, что ошиблась кроватью, ложится рядом с дочерью» [Лебедева 2015а: 90].

По нашему мнению, «новелла Боккаччо в сравнении с новеллой Чосера – лишь схематическое использование сюжета известного фаблю. Боккаччо и здесь ограничился краткой типической характеристикой героев» [Там же: 91]. Так, главный герой – хозяин ночлежки, добрый и бедный человек, его

жена – красивая женщина, а двое детей – это дочь, славная девушка подросток и сын младенец. Больше о героях ничего не известно.

Чосер придает своим героям ярко выраженные черты, используя различные способы индивидуализации. Подчеркивая особенности внешности, одежды и поведения персонажей, писатель создает яркие, социально насыщенные типы людей. Так, главный герой «Рассказа Мажордома» из простого доброго человека, кормившего и поившего проезжающих за вознаграждение (у Боккаччо) трансформируется в человека определенной профессии – Мельника Симкина, грубого, чванливого, во всем ищущего выгоду торговца, что сказывается при описании внешних характеристик героя:

*Был он курносый, круглый и румяный,  
Залысиной похож на обезьяну (Чосер, с.161).*

Или:

*...как павлин, чванлив*

*Со всеми груб, надменен и сварлив (Там же).*

Показывая влияние обстоятельств социального плана на характер героя, Чосер изображает мельника вором, выражая широко распространённые средневековые представления о людях данной профессии:

*На рынках он ворюгою прослыл,  
В мешках муки немало сору сбыл.  
Но, вор искусный, избегал поимки.  
Его прозвали все – Задира Симкин  
(Там же, с.161 – 162).*

Не ограничиваясь только сословно-профессиональной характеристикой, поэт пытается показать социально обусловленный характер. Симкин – представитель зажиточных слоев третьего сословия, поэтому в его образе

много черт, связанных именно с этим обстоятельством. Он человек с ярко выраженным чувством собственного достоинства, комически переходящим в заносчивость, надменность и гордость. Обратим внимание на то, как автор описывает манеру мельника держаться на людях:

*Их надо было видеть в воскресенье, -  
На них глазело с завистью селенье:  
**Нарядный Симкин важно выступал,  
Колпак свой длинный он чалмой свивал;**  
За ним жена в пурпуровой накидке.  
И если кто-нибудь, не в меру прыткий,  
Ее улыбкой, взглядом задевал,  
Проститься с жизнью мог такой нахал  
Ее тотчас готовился пресечь  
Кинжал иль кортик, ножик или меч (Там же, с.162).*

Нельзя не заметить нарочито ироничный тон автора. Он пытается донести до читателя, что чрезмерная гордость мельника не обоснована, а его независимость зиждется на богатстве, созданном путем обмана и воровства. В финале новеллы Боккаччо комичная ситуация обращается в шутку. Чосер же заканчивает морализаторством, чванливый и вороватый мельник наказан позором жены и бесчестьем дочери:

*Так гордый мельник натерпелся зол:  
Не получил он платы за помол,  
А заплатил за эль, и хлеб, и гуся,  
И, в глубине души пред всеми труся,  
Не стал вести он счета тумакам,  
**Не стал и взыскивать за горший срам:***

***Позор жены и дочери бесчестье***

*Он утаил, не думая о мести.*

*И с этих пор он тих и смирен был.*

*Не жди добра, кто злое сотворил.*

*Обманищик будет в свой черед обманут,*

*И все над ним еще смеяться станут (Там же, с.173).*

Более подробно и эмоционально с художественной точки зрения описаны и дети героя. Забавны характеристики, рисующие их цельные портреты.

*Сын:*

*...горласт, румян, смешлив*

*И в колыбели буен и брыклив*

*(Там же, с. 163).*

*Дочь:*

*Дочь не болела отроду ни разу;*

*Кругла была, курноса, светлоглаза,*

*Широкобедрa и высокогруда.*

*Давно уж ей жилось в девицах худо*

*Прельстить могла в ней разве что коса,*

*Но не смущала никого краса*

*Ее девичья (Там же).*

Двое простых юношей, Пинуччо и Адриано (в варианте Боккаччо), превращаются в студентов Алана и Джона из Кембриджского колледжа. При их характеристике Чосер использует прием индивидуализации речи своих героев. Исследователи отмечают в речи этих школяров северный диалект:

*И школяры в дорогу собрались.*

*Их звали Джон и Алан, родились*



*На севере, но места их рожденья  
Я в точности не знаю, к сожаленью (Там же).*

Факт того, что обиду мельнику наносят именно северяне <sup>24</sup>, считавшиеся грубыми и неотесанными людьми, обостряет интригу новеллы.

Исходя из приведенного анализа, видно, что новеллы Чосера отличаются от новелл Боккаччо и более искусной композицией, и большим количеством реалистических деталей, и яркостью характеристик. Его персонажи, по выражению Б. И. Пуришева, «...фигуры, наделенные рядом индивидуальных черт и поэтому, гораздо более рельефные и жизненно достоверные» [Пуришев 1996: 261].

Помимо итальянского влияния в «Кентерберийских рассказах» выявляются следы французской литературной традиции, представленной рядом средневековых жанров, зародившихся на французской культурной почве: «рыцарский роман», «песни труверов», бретонские «лэ», «фаблио». Так, к примеру, в «Рассказе Франклина» упоминается жанр «лэ»:

*These ancient gentle Bretons, in their days,  
Of divers high adventures made **great lays**  
And rhymed them in their primal Breton tongue,  
The which lays to their instruments they sung,  
Or else recited them where joy might be  
(Chaucer, p. 317).*

*Бретонцы славные в былые дни  
Слагали песни. Песни те они  
Прозвали лэ по складу и напеву  
Старинному. Их складывали девы  
Бретонские, и распевал их бард (Чосер, с. 547).*

---

<sup>24</sup> Соблазняют его жену и дочь, «благородством происхождения» которых мельник весьма гордится.

В «Рассказе Батской Ткачихи» присутствует ссылка на рыцарский роман:

*Now in the olden days of King Arthur,  
Of whom the Britons speak with great honour,  
All this wide land was land of faery.  
The elf-queen, with her jolly company,  
Danced oftentimes on many a green mead  
(Chaucer, p. 224).*

*Когда-то, много лет тому назад,  
В дни короля Артура (говорят  
О нем и ныне бритты с уваженьем),  
По всей стране звучало эльфов пенье;  
Фей королева со своею свитой,  
Венками и гирляндами увитой,  
В лесах водила эльфов хоровод (Чосер, с. 403).*

Предваряющаяся забавным многостраничным прологом, где ткачиха клеймит безбрачие, похваляясь тем, что сама пережила пятерых мужей, новелла рассказывает «об одном из рыцарей короля Артура, который посягнул на девичью честь и под страхом смерти должен в течение года найти правильный ответ на вопрос: «Что больше всего любит женщина?». Наслушавшись разных ответов от множества женщин и уже отчаявшись выбрать из них единственно верный, он встречает уродливую старуху, которая в обмен на его обещание на ней жениться дает» [Лебедева 2015а: 89] нужный ответ:

*Женщине всего дороже власть  
Над мужем, что она согласна пасть,  
Чтоб над любимым обрести господство (Чосер, с. 408).*

Жизнь рыцаря спасена, и ему приходится жениться на старухе, которая после свадьбы превращается в юную и прекрасную девушку. В нее рыцарь влюбляется без ума. Данный сюжет позволяет выявить еще один, пожалуй, самый важный для нашего исследования национальный источник «Кентерберийских рассказов». Дело в том, что женская тема, связанная с символизмом верховной власти, отнюдь не разработка Чосера. В английской национальной традиции она берет начало в ирландских сагах: «В женских божествах ирландских мифов воплощена одна из основных идей кельтской религиозно-мифологической традиции – идея верховной королевской власти» [Широква 2005: 92]. Так, к примеру, королева Коннахта Медб практически наравне с мужем правит страной и именно из-за ее желания во всем превосходить Айлилия начинается война с уладами за быка из Куалнге. Женщины в сагах нередко изображаются жестокими и воинственными. Так, всем боевым приемам в саге «Сватовство к Эмер» Кухулин обучается у двух королев – Скатах и Айфе. В другой саге Фанд, увидев Эмер, жену Кухулина, с оружием в руках, сравнивает женщину со свирепым воином, «устремляющимся в бой» (сага «Болезнь Кухулина», с.647).

В новеллах Чосера неоднократно поднимается тема равноправия женщин и мужчин:

*Как все духовное, любовь вольна,  
И всякая достойная жена  
Свободной хочет быть, а не рабыней.  
Мила свобода ей, как и мужчин (Чосер, с. 549).*

Чосер нередко рисует женщин, которые, как выражается Батская Ткачиха,

*...свободу почитают главным,  
И чтобы с мужем были равноправны.  
И чтоб никто не смел их укорять,  
Коль на своем затеют настоять... (Там же, с. 405).*

В новелле «Рассказ Ткачихи» героиня защищает не только равноправие женщин, но «декларирует целую социальную программу в их защиту, ...при этом она демонстрирует высокий уровень интеллекта, таланта и образованности и благодаря этому побеждает в споре с супругом...» [Матченя 2008: 66].

Примечательно, что в сагах женщина, олицетворяющая власть, нередко сначала появляется безобразной и нищей, а затем, воссоединившись с уготованной судьбой возлюбленным, превращается в красавицу. Такое необычайное перерождение имеет место в саге «Приключения сыновей Эохайда Мугмедона»<sup>25</sup>. В центре внимания саги тема власти. Власть предстает ужасной старухой («Какой увидел ты меня прежде, ужасной, в зверином обличье и дикой, такова и власть, ибо редко достается она без сражений и распрей...» (сага «Приключения сыновей Эохайда Мугмедона», с. 212)) и превращается в прекрасную даму («Когда же поднял он на нее глаза, то увидел девушку, прекрасней которой не найти в целом свете. Белым, словно снег в борозде, было ее тело сверху донизу. Мягкие, поистине королевские были у нее руки, длинные тонкие пальцы и стройные дивные икры...» (Там же)) благодаря соитию с Ниаллом Девяти Заложников, которому предназначено стать королем.

---

<sup>25</sup> Приведем содержание саги в пересказе А. и Д. Рис: «В пору своей юности Ньяль (Девять Заложников) и четыре его единокровных брата — Бриан, Фиахра, Айлиль и Фергус, — получив от кузнеца оружие, отправились на охоту, чтобы испытать его. Заблудившись в лесу, юноши разожгли костер и стали жарить убитую дичь, а Фергуса послали на поиски питьевой воды. Он подошел к колодцу, который стерегла ужасная на вид старуха, и попросил разрешения набрать воды. В ответ старуха сказала, что разрешит сделать это только в обмен на его поцелуй. Юноша отказывается и возвращается к братьям без воды. Остальные братья по очереди отправляются за водой, видят старуху, узнают о ее условиях, но только Фиахра соглашается на «легкий поцелуй». За это она обещает ему «часть власти в Таре», что означает, что двое из его потомков (но никто из потомков трех других братьев) будут королями. Затем настает очередь Ньяля. Оказавшись перед тем же выбором, он не только целует старуху, но и делит с нею ложе. Когда он вновь смотрит на нее, он видит, что она превратилась в прекраснейшую женщину» [Рис 1999: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/9b/2158\\_ris-nasledie\\_keltov.php](http://svitk.ru/004_book_book/9b/2158_ris-nasledie_keltov.php)]. «Кто ты?» – говорит юноша. «О, король Тары, – отвечает она, – я – Власть. С этой поры вовеки пребудет власть у тебя и твоего потомства» (Приключения сыновей Эохайда Мугмедона, с. 212).

Помимо очевидных общих сюжетных совпадений новеллы «Рассказ Батской ткачихи» и саги «Приключения сыновей Эохайда Мугмедона» имеется и типологическая схожесть некоторых персонажей обоих произведений. Сопоставим, к примеру, описания старухи:

*Описание старухи в саге «Приключения сыновей Эохайда Мугмедона»*      *Описание старухи в новелле «Рассказ Батской Ткачихи»*

*«С головы до ног каждый сустав ее был чернее угля; словно хвост дикой лошади, росли серые растрепанные волосы у нее на темени. Зеленую ветвь дуба разгрызли бы ее зеленые зубы, что шли у нее во рту от уха до уха. Темные глаза были у нее и изогнутый скрюченный нос. Разъединенной была у нее середина тела, а бедра кривые и вывернутые...Ужасным был ее вид»*      *А на пеньке преважно восседала Невзрачная, противная старушка. Дряхла на вид, ну, словно та гнилушка, С которой через силу поднялась (Чосер, с. 407)*

*до уха. Темные глаза были у нее и изогнутый скрюченный нос. Разъединенной была у нее середина тела, а бедра кривые и вывернутые...Ужасным был ее вид»*  
(сага «Приключения сыновей Эохайда Мугмедона», с.211)

Кроме перечисленных аналогий между сагами и новеллами Джеффри Чосера имеются и другие свидетельства их взаимодействия. Многие ирландские саги посвящены теме путешествия в далекую прекрасную страну: «Плавание Брана, сына Фебала», «Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда Ста Битв», «Плавание Майль-Дуйна», «Приключения Кормака в Обетованной стране». В новеллистике Чосера этот мотив также присутствует: в «Рассказе о Сэре Топасе» герой предпринимает далекое путешествие, чтобы встретить любимую женщину, которую он видел во сне (мотив сна также част в ирландских сагах):

*Любовь царит в душе моей.  
Мне, мать пречистая, ей-ей,  
Час от часу тяжеле.  
Мне снилось, что царица фей -  
Жена моя и будто с ней  
Мы спим в одной постели.  
По ней тоскую я душой,  
Я не хочу жены другой,  
Меня достойной нет Девицы;  
**Я в поисках объезжу свет,  
Чтоб наконец напасть на след  
Приснившейся царицы**  
Наш рыцарь снова поскакал  
По долам и по склонам скал,  
И поздно, перед ночью,  
Край фей, который он искал,  
Среди глуши лесной предстал  
Пред рыцарем воочью  
(Там же, с. 244 – 245).*

Образ блаженной страны у Чосера схож с тем, который встречается в сагах, относящихся к героическому эпосу, в частности, «Болезнь Кухулина». Герой этой саги не только попадает в чудесный край сидов, желая разделить любовь прекрасной Фанд, но и выдерживает там немало испытаний. Чосеровский сэра Топас, охваченный глубоким чувством «к приснившейся царице» (Чосер, с.245), также отправляется в фантастический край, чтобы сражаться ради любви. Столкнувшись с ужасным великаном Олифантом, он вынужден звать помощников, как это делают и герои саг. При этом сэру Топасу помогают песни-заклинания (часто исполняемые в сагах):

*Он челядь всю свою созвал*

*И песни петь ей приказал (Там же, с. 246).*

Еще одним мотивом, через который можно проследить связь древнеирландских повествований и новелл Чосера, «является мотив рыцарства, рыцарской чести, верности и товарищества, корни которого уходят в далекое прошлое кельтов» [Анисимов 2010: 136]. Подобно тому, как Конхобар во всех делах всегда мог положиться на своих воинов, чосеровский рыцарь сэра Топас призывает в критический момент своих помощников, чтобы сразиться с чудовищем во имя любви. В связи с этим мотивом актуальна и тема связи между названными братьями у древних кельтов. Такая связь «часто сохранялась на всю жизнь, а порой была и сильнее кровного родства. Примером такой дружбы могут служить образы Кухулина и Фердия» [Там же: 135]. Чосер по-своему переосмысливает данный мотив, он косвенно проявляется в новелле «Рассказ Рыцаря», где названные братья – Паламон и Арсита – оказываются не товарищами, а, наоборот, жестокими соперниками.

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<sup>26</sup>. След «героических» саг просматривается 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»** и **«героические (рыцарские) новеллы»**. Называя новеллу

---

<sup>26</sup> Ранее мы выделяли четыре типа саг: мифологические (фантастические), исторические, сказочно-романтические, героические.

«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, сюжетику которого базируется на кельтском эпосе <sup>27</sup>. 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 <sup>28</sup>, мы будем пользоваться номинацией «новелла-romance» здесь и далее при рассмотрении новеллы на каждом этапе ее развития.

Как уже упоминалось, одной из важнейших характерных особенностей саг является присутствие признаков устного повествования в письменном тексте. В новеллах Чосера установка на устное повествование – компонент структурно-композиционного решения произведения. Всем известная фабула, лежащая в основе «Кентерберийских рассказов» (изложение новелл двадцатью девятью паломниками по пути к раке Фомы Беккета), объясняет жанровую маркировку произведения на языке оригинала: «The Canterbury **Tales**». *Tales* в переводе с английского «выдумки», «сплетни», «рассказни» (АРС). Если посмотреть на вопрос жанровой маркировки с точки зрения терминологии, то выясняется, что термин *tale* выявляет этимологические родственные связи с термином *sceal*, предназначавшимся для обозначения ирландских саг.

---

<sup>27</sup> бытовавшем на территории французского полуострова Бретань и английской области Уэльс.

<sup>28</sup> Например, чтобы не путать с термином «романтический», который является устоявшимся и четко закрепленным за романтизмом как художественным методом и литературным направлением XIX-го века.



Данный факт, по нашему мнению, – еще одно свидетельство в пользу преемственности традиции от ирландских саг к новеллистике Джеффри Чосера. Отсюда и прием непосредственной апелляции к читающему или слушающему, особенно распространенный в конце произведений:

*Thus ends my **tale**, and may the good God send  
Tales fair enough until our lives shall end! Amen»*

*(Chaucer, p.124).*

*«Вот и конец. Хозяин, жребий кинь,  
Кому теперь рассказывать. Аминь  
(Новелла «Рассказ Шкипера»)*

*(Чосер, с. 230).*

Или:

*And fare now well, my **tale** is at an end.  
And Jesus Christ, Who of His might may send  
Joy after woe, govern us by His grace  
And keep us all that now are in this place! Amen*

*(Chaucer, p.115).*

*Тут окончанье повести моей.  
Исус Христос, что в благости своей  
Сменяет людям радостью мученья,  
Да не оставит вас без попеченья  
(Новелла «Рассказ Юриста»).*

*(Чосер, с. 215).*

Или:

*This **tale** is done, and God save all the rout!  
(Chaucer, p. 79).*

*Вам избежать такой судьбы желаю  
И с божьей помощью рассказ кончаю  
(Новелла «Рассказ Мельника»)  
(Чосер, с. 157).*

Такая финальная маркировка по своей структуре и тональности очень напоминает концовку некоторых саг:

*Вот рассказ о битве при Маг Мукрине, где пали Арт, сын Конна, и семь сыновей Айлиля со множеством ирландских воинов  
(Битва при Маг Мукрине, с. 161).*

Или:

*Вот и конец рассказа о распре Катала и лейнстерцев  
(Битва при Алмайне, с. 197).*

Или:

*Вот рассказ о смерти Кримтана, сына Фидаха, Монгфинд и трех сыновей  
Эохайда Мугмеддона – Бриана, Фиахра и Айлиля  
(Смерть Кримтана, сына Фидаха...с. 208).*

## **Выводы**

В процессе нашего исследования выделились некоторые отличительные черты кельтских прозаических повествований как генетических предшественников будущей английской новеллы:

- краткость (в большинстве случаев относительно небольшой объем);
- сжатость сюжета;
- эпизодичность;
- проявление признаков устного повествования в зафиксированном письменном тексте (диалогическая структура текста, сквозные повторяющиеся фразы), и, как следствие, возникновение мотива рассказывания как одной из важнейших опорных точек произведения;
- возможность объединения саг в циклы (объединение саг вокруг одного героя, группы персонажей, места или времени и отнесение их к одному из четырех циклов (королевскому, циклу финна, уладскому, мифологическому), принятое в новоирландский период не авторами, а фиксаторами саг – один из

возможных подходов к изучению своеобразия ирландского эпоса. Конечно, он не может быть единственным ключом, и не может быть применен ко всем сагам в одинаковой степени, так как смысловая связь обнаруживается и между сагами, принадлежащими к разным циклам. Объективной предпосылкой для изучения феномена циклизации саг в его историческом варианте является изучение классификации саг по сюжетному и тематическому признакам, принятой в раннеирландский (устный) период. Такой способ циклизации может рассматриваться как зарождающаяся тенденция к циклизации малого жанра в процессе исторического отбора нарративного материала, выработанного самими авторами произведений;

– тематическое многообразие саг (в зависимости от преобладающей темы и сюжета, определяющего основное содержание произведения, мы выделили четыре типа саг: мифологические (фантастические), исторические, сказочно-романтические, героические саги);

– установка саг 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, будем расценивать сагу как исток, определяющий национальную самобытность эволюционного развития английской новеллы. Имея в виду выделенные нами художественные особенности древних кельтских повествований, предположим, что именно они явились прародителем английской новеллы, ее национальным прообразом. Не считая корректным уравнивать новеллу и сагу в жанровом отношении, подчеркнем особую значимость саги, оказавшей относительное влияние на формирование новеллистического жанра.

В традиционных мотивах «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера отчетливо прослеживаются древнекельтские параллели. Существующие внутритекстовые типологические сходства между ирландскими сагами и но-

веллами Джеффри 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. Безусловно, 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.

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.

### **ГЛАВА 3. РАЗВИТИЕ ЖАНРА НОВЕЛЛЫ С XV ПО XVIII ВЕКА. НОВЕЛЛА КАК ВСТАВНОЙ ТЕКСТ В ПЛУТОВСКОМ, ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОМ И ГОТИЧЕСКОМ РОМАНАХ**

#### **3.1. Особенности новеллистического жанра в XV – XVI веках.**

##### **Новелла как вставной текст плутовского романа**

За взлетом новеллы в творчестве Джеффри Чосера в XIV столетии последовал спад, продлившийся почти три четверти века, усугубленный политическим и духовным кризисом, отразившемся на всей литературе. Тем не менее влияние политических факторов на застой новеллистического жанра не было столь глубоким. В XV в. активизировались связи Англии с Италией и странами Южной Европы, способствовавшие распространению идей гуманизма. В университетской и придворной среде появлялось все больше поклонников классического образования. С середины века в Оксфордском университете начинается эпоха «классицизма» – углубленного изучения античных авторов. Все больше молодых англичан отправлялось учиться в университетах Италии, знакомиться с античными памятниками, древней и новой литературой. В результате новелла в Англии конца XV – начала XVI веков вновь заявила о себе, правда, пока только в виде переводов (с середины 60-х годов и до начала 80-х появляются один за другим сборники итальянских новелл Боккаччо, Банделло, Чинтио в английских переводах) и вольных обработок европейской новеллистической литературы Возрождения в прозе. Из них особенно отмечают обширные сборники <sup>29</sup> новелл Вильяма Пейнтера

---

<sup>29</sup> Понятие «сборник» в теории литературы трактуется как издание, содержащее ряд произведений одного или нескольких авторов. По нашему мнению, даже если автор произведений сборника один, сборник не тождествен новеллистическому циклу. Отдельные новеллы из цикла внутренне перекликаются, убрать одну новеллу из цикла нельзя без ущерба для общей содержательной целостности. Между новеллами цикла присутствует взаимозависимость, обогащающая смыслы. В сборнике такая связь между отдельными звеньями-новеллами отсутствует.

«Дворец удовольствий» (1566-1567), Дж. Фентона «Трагические повествования» (1567), Дж. Петти «Малый дворец удовольствий» (1576), позднее Дж. Уэтстона «Гептамерон забавных повествований» (1582), «Прощание с военной службой» (1581) Барнаби Рича.

Характерной особенностью таких новелл является использование их авторами сюжетов, заимствованных из иностранных (в основном итальянских) источников, которые адаптируются для восприятия английских читателей. Новелла отличается краткостью, динамикой повествования, стремлением освободиться от морализаторства, использованием простого языка. Большинство авторов выполняли функцию переводчиков, позволяя при этом лишь добавление рассуждений и моральной подоплеки, не меняя сюжетную канву повествования. Однако были и такие писатели, кто вел себя по отношению к источникам более свободно. Так, например, Дж. Петти позволял себе видоизменять сюжет, добавлять новых действующих лиц или убирать старых по своему собственному усмотрению, показывая тем самым, что на основе античных или средневековых сюжетов, как мифологических, так и исторических, вполне возможно создать оригинальные произведения. Петти «подошел к используемым сюжетам творчески, переосмыслив и модернизировав их. В каждой из двенадцати новелл «Малого дворца удовольствий» прослеживаются определенные изменения, направленные на адаптацию античных мифологических и исторических сюжетов ко вкусам и настроениям современных Петти англичан... В изложении Петти персонажи из богов и царей превращаются в обычных молодых людей, находящихся при королевском дворе, и действуют в правдоподобных ситуациях, понятных молодым придворным тюдоровской Англии, сталкивающимся с ними в реальной жизни: неравным браком, трагической любовью, невозможностью вступить в брак из-за родительского несогласия на него или недостаточного материального благополучия, супружеской изменой» [Степанова, 2006:15]. В исследовании О.В. Степановой, посвященном

проблеме становления пышного риторического стиля в английской художественной прозе эпохи Возрождения, отмечается подчеркнуто «женская» тематика новелл, речь в них идет о любви и браке, женских добродетелях и пороках. Женщины в новеллах играют очень важную и активную роль, занимая место в развитии сюжета наравне с мужчинами [Там же: 12].

Сам автор, в отличие от своих античных предшественников и современных ему авторов, выступает «не пассивным пересказчиком чужих идей, абстрагировавшимся от событий, а полноправным членом повествования, принимая активное участие в его развитии, сопереживая одним героям» [Там же: 16] новелл, «осуждая жестокие и эгоистичные поступки других персонажей и выражая собственное мнение по тому или иному поводу» [Там же].

К XVI веку преимущественно переводная новелла уступает место авторской в рамках тенденции к объединению целого ряда новелл вокруг одного персонажа, который участвует в каждом эпизоде большого жанра – плутовского романа. В качестве стержня в нем выступает мотив странствий, скитаний, так или иначе обусловленных. Новелла в композиции такого романа является очень важным и неотъемлемым звеном. Ее базовые поэтологические свойства как нельзя лучше подходят плутовскому роману с точки зрения его смысловых и структурных особенностей. Каждая отдельная новелла в романе в силу своей краткости, сжатости, эпизодичности 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.

Специфика функционирования английской вставной новеллы внутри плутовской романной формы определяется особенностями английского плутовского романа в сравнении с испанским.

Изучая характерные черты английского плутовского романа XVI-XVII веков в статье «Плутовской роман в Англии как зеркало своеобразия ее мо-

дернизации в XVI – первой половине XVIIв.» [Карначук 2010], Н. В. Карначук приводит высказывание Кэлхоуна Винтона, который отмечает, что образцами для романов являлись «не столько «классические» испанские аналоги этого жанра, сколько книги о путешествиях и биографии преступников [Winton 1994: 79 – 93]» [Карначук 2010: 104]. Для английской аудитории, заключает исследовательница, опираясь на мнение Винтона, «испанские пикарески были, прежде всего, интересны благодаря своей экзотичности и рассматривались переводчиками и издателями как «книги о путешествиях», обязательными приметами которых были описание географического положения чужой страны, ее климата, дорог, продуктов питания и обычаев местных жителей» [Там же: 105].

Таким образом, как обобщает Н.В. Карначук, «если для испанских авторов плутовского романа путешествия героев служили поводом для того, чтобы шире представить разнообразие человеческих плутней, обозначить приметы всеобщей нечестности или даже «сумасшествия» окружающего мира, то английские переводчики и писатели отдавали предпочтение путешествию как способу ознакомиться, оставаясь сторонним наблюдателем, с незнакомым миром» [Там же]. Этот подход характеризуется «не столько как сатирический, сколько как развлекательно-туристический» [Там же]. К тому же, по замечанию А. А. Елистратовой, «английские опыты создания плутовского романа (будь то «Злополучный скиталец» или «Английский плут» – 1665-1671), составленный Керкменом и Хедом, имели меньшее значение, чем широко распространенные в Англии переводные сочинения испанцев и французов, начиная с «Ласарильо» и кончая «Жиль Бласом»» [Елистратова 1966: 26].

Первым полновесным плутовским романом в Англии считается роман Томаса Нэша «Злополучный путешественник, или Жизнь Джека Уилтона»



(1594)<sup>30</sup>, на нем и остановимся подробнее. Несмотря на определенные отличия от традиционной авантюрно-плутовской схемы (информация о родословной героя, обычно раскрывающаяся в прологе или экспозиции, отсутствует), этот роман «придерживается двух основных аспектов – приключения пикаро как таковые и сам образ пикаро. Пестрая вереница плутовских авантур выявляет тенденцию к показу широкой панорамы человеческого бытия» [Лебедева 2012: 83]. Такая схема романа обусловлена присутствием вставных новелл. Сюжет романа, который разворачивается в процессе походов Джека, целиком и полностью формируется ими. «Сначала герой служит пажом в английской армии Генриха VIII, ведущего войну во Франции, и не столько воюет, сколько веселится, всяческими хитростями добывает себе бесплатную выпивку и устраивает каверзы несимпатичным ему личностям. Погуляв всласть в военном лагере, Джек Уилтон, пугается возникшей эпидемии и отправляется путешествовать по Франции, Швейцарии и Италии. Много настрадавшись за время своего путешествия, став свидетелем казни жестокого преступника, Джек Уилтон женится на своей любовнице и возвращается на родину, чтобы вести благопристойный образ жизни» [Там же: 83 – 84].

Связывая сюжетные линии романа воедино, новеллы решают «проблему повествования»: они формируют пространственные перемещения, что является основой развития характера главного героя – Джека Уилтона. Жизнь героя в романе целиком спроецирована на исторический фон<sup>31</sup>, поэтому практически все новеллы содержат аллюзию на то или иное историческое со-

---

<sup>30</sup> Английские писатели не спешили подражать этому жанру. Известный драматург Роберт Грин создает небольшие романы автобиографического характера, в том числе «На грош мудрости, приобретенной миллионом раскаяний» (1592), в 1594 году Томас Нэш пишет роман «Злополучный путешественник, или Жизнь Джека Уилтона», в 1665 г. появляется еще один новый значимый образчик плутовского романа – «Английский вор» Ричарда Хэда.

<sup>31</sup> в работе над романом Нэш ориентировался на исторические труды XVI века – на «Хронику» Ланкета (1565) и «Хронику» Слейдана (английский перевод – 1560 г.).

бытие, их герои обычно являются по своему положению королями, рыцарями, полководцами, политическими деятелями.

Роман, написанный в период кризиса раннеренессансных идеалов, полон многочисленных сатирических зарисовок и насмешек в сторону различных социальных типов людей, с которыми сталкивается Джек Уилтон. Отсюда и ирония в каждой вставной новелле романа. Например, одна из новелл «повествует о путешествии Джека Уилтона в Германию, в Мюнстер, где глава анабаптистов Джон Лейден восстает против императора и герцога Саксонского. Новелла выдержана в подчеркнuto ироничном тоне и посвящена осмеянию радикального религиозного движения. В основе новеллы лежат реальные события из истории возникновения и развития анабаптизма в Германии, когда в начале XVI века поднявшееся в Мюнстере социальное движение было возглавлено Иоанном Лейденским. В городе было организовано теократическое государство, в основе которого лежали принципы общности имущества и социального равенства. Мюнстерский епископ несколько раз пытался занять город, однако католическо-протестантская коалиция смогла взять его в осаду. С течением времени голод и эпидемия ослабили защиту городских стен Мюнстера, и 24 июня 1535 года он был пленен объединёнными католическо-протестантскими войсками под руководством Мюнстерского епископа. Многие адепты учения были казнены. Руководители Иоанн Лейденский, бургомистр города Бернд Книппердоллинг были обезглавлены, а их тела помещены в клетках на башне церкви святого Ламберта» [Лебедева 2012: 84 – 85].

«Томас Нэш описывает похожие события» [Там же: 85], автор поднимает проблему неоднородности движения анабаптистов и противоречия их учения, которые заключались в несоответствии между общепризнанной протестантской традицией Магистерской Реформации и даже католицизма у одних представителей, до весьма странных, порой радикально-сектантских проявлений у других. Внутреннюю динамику этой новеллы определяет критический взгляд писателя на современные ему политические события. Уил-

тон как человек, оторвавшийся от общественной системы, смело, едко и с большой долей иронии описывает лидера движения, выезжающего на поле брани» [Там же]. Его боевые доспехи – это **шило «вместо пики», «здоровенная дубина для битья подмастерьев» вместо копья...**, а на голове **вместо шлема был надет «громадный сапог кверху подошвой, ошестинившийся гвоздями»** (Нэш, с. 425).

«Обытовляя» исторический факт и фон, трезво-насмешливый паж Уилтон описывает войско под стать лидеру: **«благочестивые ослы и до тупости самонадеянные»** (Там же) бойцы **«напялили на голову «изъеденный язвами железный шлем, служивший членам их рода добрых двести лет ночным горшком»** (Там же); у других **«вместо доспехов висело спереди и сзади по сковороде, дабы защитить спину и живот»** (Там же), у третьих вместо нагрудника **«на брюхе болталась пара старых потрескавшихся сапог, служивших...надежной защитой»** (Там же).

Жизнь не в самых приятных ее проявлениях и опять иронически рисует еще одна вставная новелла, которая «вступает в повествование в тот момент, когда Джек, услышав о войне между французами и швейцарцами, переплывает пролив и перебирается из Англии во Францию, **«намереваясь встать на сторону сильного»** (Там же, с. 424). В пересказе Джека события молниеносно следуют одно за другим, в одном предложении может быть заключен целый ряд сменяющих друг друга сцен» [Лебедева 2012: 84]: **«Но под конец на помощь пришли венецианцы, и гелветы, или швейцарцы, были разбиты, французский король увенчан лаврами победителя, мир заключен, и город Милан перешел к нему в знак примирения»** (Там же, с. 424 – 425). Джек прибывает во Францию, когда битва уже почти окончена и его взору предстает ужасающее кровавое зрелище множества павших с обеих сторон. В новелле сочетаются, с одной стороны, откровенность и даже натурализм, с которыми Джек описывает погибших бойцов, с другой, ирония и сарказм: **«здесь неуклюжий швейцарец валяется в луже крови, словно бык на навозе;** там легкомыслен-

ный француз корчится и извивается на окровавленной траве, **будто щука только что извлеченная из реки**» (Там же, с.424); **«Сам французский король немало пострадал, он был обрызган мозгами своих воинов»** (Там же).

Наряду с так называемыми **историческими новеллами** в романе возникает и новелла иного типа. Это новелла, возведенная вокруг исторической личности – английского поэта, воина, дипломата, павшего жертвой придворных интриг – Генри Говарда, графа Суррея (1517–1547). «Граф Суррей привлек внимание Нэша как тип человека, воплотившего в себе многие черты раннеренессансного гуманистического идеала совершенной личности, человека – «чуда природы». Вместе с образом Суррея на страницы романа Нэша вторгается дух рыцарской героики. В жанре рыцарских повествований Нэш создает новеллу о любви Суррея к прекрасной Джеральдине – новеллу, поводом для сотворения которой послужил один-единственный сонет Генри Говарда, посвященный им десятилетней девочке, Элизабет Фитцджеральд (написан в 1537 г.)» [Еремина 1975: <http://profilib.com/chtenie/132627/plutovskoy-roman-140.php>].

Итак, после трагической развязки Мюнстерского восстания Джек решает отказаться от военной карьеры и перебирается в Англию, где встречается с графом Сурреем, который и рассказывает ему историю своей неожиданной любви к некой Джеральдине. Граф подробно повествует о том, как по-встречал ее, описывает все ее прелести, но большую часть новеллы занимает выражение любовных чувств Суррея и подробности рыцарских ритуалов. История, написанная преимущественно в традициях средневековых рыцарских жанров (и в первую очередь - romance), иронично переосмысливается Джеком в стиле идеологии Возрождения. Поначалу, кажется, что Уилтона радует моральное «перерождение» графа. Джек акцентирует то, что история о любви рассказана тем, кто **«до сих пор изрекал лишь суровые наставления в скромности и благонравии»** (Там же, с. 434 – 435). Но чем дальше, тем сильнее набирает обороты сарказм. Не без едкой усмешки Уилтон при-

знает, что граф стал ему гораздо дороже только потому, что во время рассказа «он отказался от возвышенных похвал целомудрию и воздержанию» (Там же, с. 435), ведь «Земля есть земля, плоть есть плоть, земное тяготеет к земному и плоть к плоти: «Бренная земля, бrenная плоть, кто воспрепятствует вам повиноваться законам естества?» (Там же). Очевидно, что Нэш не просто создает новеллу о Суррее и Джеральдине: он создает ее с целью развенчать, спародировать идеалы раннего английского Ренессанса. Любовные муки и страдания Суррея воспринимаются Джеком с насмешкой и ухмылкой.

Все вставные новеллы являются сюжетными и завершенными, о чем свидетельствуют слова самого Джека, общающегося с читателем: «**This tale must at one time or other give up the ghost, and as good now as stay longer**» (Nash, p.22) – «**Рассказу<sup>32</sup> сему должно рано или поздно прийти к концу, и стоит ли его продолжать?**» (Там же, с. 431). В новеллах четко просматривается установка на устное повествование, на рассказывание, на что, кроме прочего, указывает авторская жанровая маркировка. Томас Нэш определяет ее термином *tale*: «**This tale must at one time or other give up the ghost, and as good now as stay longer**» (Nash, p. 22).

### **3.2. Функционирование новеллы как вставного текста просветительского и готического романов XVII – XVIII вв.**

В XVII – XVIII веках английская новелла продолжает существование в качестве вставной единицы романного повествования. Генри Филдинг, Тобайас Смоллет и Лоренс Стерн, «в творчестве которых наиболее ярко представлен интересующий нас прием вставных новелл, в своей повествовательной технике опирались на популярный в тот период времени в Англии генетически еще связанный с пикареской, но представлявший собой совершенно

---

<sup>32</sup> Мы снова ссылаемся на общепринятую версию перевода данного текста на русский язык. Слово *рассказ* трактовка переводчика. Мы рассматриваем данное произведение как новеллу.

иную жанровую форму, роман Сервантеса «Дон Кихот»» [Лебедева 2013с: 54]. «Переводя замысел «Дон Кихота» на масштаб повседневной английской жизни и заменяя его гиперболически обобщенные типы индивидуальными характеристиками своих современников, английские писатели заимствовали многое и из повествовательной техники Сервантеса» [Там же]<sup>33</sup>. «Функциональная соотнесенность и взаимообусловленность таких содержательных и формальных компонентов, как герой (безумец в трезвом, «бесчеловечном мире»), линейное художественное пространство..., гегемония повествователя над событийным рядом» [Соколянский 1983: 72] – делает в романе Сервантеса и в английских романах «сервантесовского» типа существенным признаком наличие вставных новелл.

Вставные новеллы в романах Г. Филдинга, Л. Стерна, Т. Смоллетта «не только контрастируют и дополняют друг друга, но и разрабатывают главные мотивы произведений» [Лебедева 2013с: 54]. В романе «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса» вставные новеллы воплощают стремление Генри Филдинга к созданию широкой картины жизни различных слоев современного ему общества; произведение изображает героев не в узких пределах семьи и дома, а выводит их на дороги Англии, заставляя пережить многие приключения и трудности, познакомиться с различными людьми и испытать свои силы в столкновении с жизнью. Вставные новеллы «Джозефа Эндруса» сделали возможным построение романа как истории жизни и приключений молодого человека, вступающего в жизнь и показанного в столкновении с нею. Этот принцип станет основным у романистов XVIII – XIX вв. В творчестве самого Филдинга он получил развитие в «Истории Тома Джонса, найденыша», который строится как история жизни главного героя Тома Джонса. С его образом писатель связывает свои пред-

---

<sup>33</sup> Англия была первой по времени страной, творчески воспринявшей шедевр Сервантеса. Англичане XVIII века переиздают «Дон Кихота» в подлиннике, переводят его многократно и прозой и стихами, предлагают его для сцены, вдохновляются им в своих романах, пародиях, литературной полемике.

ставления об истинной человеческой природе, в нем отразились свойственный Филдингу в период создания романа оптимизм и вера в здоровые начала, заключенные в человеке и жизни.

Вставные новеллы играют важную роль при написании романов Т. Смоллетта (например, «Приключения Перигина Пикля»), который также строит свои произведения в форме жизнеописаний героев, истории их «приключений», в процессе которых они познают жизнь и людей. Вставная новелла обогащает авантюрно-плутовские романы писателя сценами, воспроизводящими общественную жизнь Англии.

Новые горизонты повествовательному искусству романа открывают вставные новеллы в романах Лоренса Стерна. Новелла у Стерна «разнимает сложившийся к этому времени роман на крупные, мелкие и мельчайшие составные части, «развинчивает» его по винтикам и заставляет удивленного читателя приобщиться к анализу творческого процесса» [Елистратова 1966: 324]. Вставные новеллы, образующие в романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» перебои, попятные ходы, паузы, отступления, обусловлены стремлением продемонстрировать, что жизнь человеческого сознания полна неожиданностей и не поддается ни логической регламентации, ни исчерпывающему рационалистическому объяснению.

В чем же состоит специфика вставной новеллы XVII – XVIII веков?

На ее поэтике, безусловно, отразились результаты новаторских поисков писателей романистов. Так, Генри Филдинг разработал теорию романа, основные положения которой выдвинул в предисловии к «Истории приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса» и в 18 главах, предваряющих 18 частей «Истории Тома Джонса, найденыша». Некоторые из этих положений были адаптированы жанром вставной новеллы и не только филдинговской. В частности продолжением и развитием главнейших тем и идей Филдинга в новеллистике (и одновременно полемикой против них) являются вставные новеллы в романах его младшего современника Т. Смоллетта.

Важнейшим положением теории Г. Филдинга является 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). В первой главе «Тома Джонса» Филдинг прямо пишет о том, что предметом его изображения является человеческая природа. Все вставные новеллы романа поддерживают этот ракурс. Во вставной новелле о горном отшельнике (Роман «История Тома Джонса, найденыша»), например, природа человека рассматривается преимущественно на примере пороков и слабостей: «горный отшельник на протяжении всей своей жизни связывается с порочными людьми, да и сам совершает неприглядные поступки» [Лебедева 2013с: 55]. Он откровенно высказывает мысли о низости и подлости человеческой природы; по его мнению, человек «гнусно позорит собственную природу и своим бесстыдством, своей жестокостью, неблагодарностью и вероломством подвергает сомнению благодать своего Создателя, заставляя теряться в догадках, каким образом благое Существо могло сотворить столь глупое и подлое животное» (Филдинг, с.371). Но, если в новеллах Филдинга такое понимание человеческой природы вводится с тем, чтобы на контрасте лишь подчеркнуть в общем оптимистический настрой и веру в лучшее в человеке в основном тексте романа, то во вставных новеллах Т. Смоллетта намного меньше оптимизма, веры в человеческую доброту; его герои гораздо больше, чем у Филдинга, наделены отрицательными чертами.

Герои Смоллетта – искатели приключений, подобно героям-плутам, и неразборчивы в средствах, лишь бы эти средства привели к богатству и высокому положению. Вставные новеллы писателя отличаются гораздо большей желчностью и мрачностью общего колорита. В «Приключениях Перигрина Пикля» Смоллет, «взламывая привычные рамки просветительского авантюрно-бытового романа-жизнеописания, вводит в него огромный необычайно злободневный для своего времени общественный материал»



[Елистратова 1966: 287]. «Отражением коррупции верхушечных кругов чиновничества, проникшей и в среду блюстителей правопорядка и надолго подорвавшей легенду о независимости английского правосудия, становится вставная новелла из главы ХСVIII» [Лебедева 2013с: 54]. Новелла, четко ограниченная рамками начала и конца, вводит новый круг персонажей и может существовать независимо от основного романного текста. Ее сюжетным ядром оказывается история некоего мистера Э. По сути, новелла – это поданный в художественной форме отчет о реальном сенсационном судебном процессе. «Новелла развивает и углубляет тему эгоизма и своекорыстия, определяющего поведение людей, намеченную в тексте романа» [Там же]. Смоллетт открыто и откровенно описывает чудовищное крючкотворство английских юристов, вмешательство дворцовых чинов в деятельность суда и спасительную для заинтересованных лиц судебную волокиту: «Тогда они решили провести этот многообещающий план и при проведении его не брезгали ни одним средством, сколь бы позорным оно ни было и как бы мало ни достигало своей цели, чтобы погубить мистера Э. и его покровителя. Для этого пущены были в ход все уловки, какие только могли быть придуманы низкими крючкотворами, прибегавшими к бесплодным софизмам и подлым прошениям, не имеющим никакого отношения к существу тяжбы» (Смоллетт, с. 614).

Если сравнивать вставные новеллы в романах предшествующего столетия, к примеру, новеллы в романе Т. Нэша «Злополучный путешественник, или Жизнь Джека Уилтона», то они в гораздо большей степени событийны и могут быть названы новеллами ситуаций. В отличие от них новеллы Г. Филдинга, Т. Смоллетта, Л. Стерна, не утрачивая динамичности действия, являются все же новеллами характеров. В частности, Филдинг в своей теории романа важнейшей задачей считал создание характеров. Путь к ее решению он видел не в копировании природы, а в выражении ее существа. В связи с этим принципиальное значение имеют его рассуждения о различиях между историками и биографами: «Историки», или «топографы», довольствуются тем,

что занимаются «списыванием с природы» (Филдинг, с. 433). Себя же автор причисляет к «биографам» и свою задачу видит в том, чтобы описывать «не людей, а нравы, не индивидуума, а вид» (Там же, с. 434).

Так, вставная новелла о Леоноре в романе «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса» Филдинга повествует об определенной категории женщин и дает возможность писателю высказаться по поводу моральной подоплеки поведения таких женщин, которых он изображает в романе. «Оттеня романские характеры леди Буби, ее домоправительницы, уродливой и злоязычной миссис Слипслоп, новелла рассказывает о некоей Леоноре, дочери состоятельного джентльмена, которая обожает светские мероприятия и ловко крутит несколькими поклонниками одновременно, выбирая себе наиболее подходящую партию» [Лебедева 2013с: 54]. Она, не раздумывая, прерывает отношения с кавалером, с которым помолвлена, и отдает предпочтение другому. После несчастья, приключившегося со вторым поклонником, Леонора изъявляет желание вернуться к первому жениху, Горацио, пылко любящего ее всем сердцем, но, узнав, что жизни Беллармина (второго поклонника) ничто не угрожает, она опять возвращается к нему. После ряда событий оказывается, что Беллармину Леонора нужна только с приданным, и «горе-ухажер» бросает невесту. В результате героиня остается без мужа. В новелле ощущается отчетливое стремление автора проговорить собственную позицию, «проартикулировать» свой манифест прозаического повествования [Hammond 1998: 252] и дать урок морали.

Лоренс Стерн шагает гораздо дальше своих предшественников: он обогащает новеллу, внимание которой до этого было сконцентрировано преимущественно на внешнем мире, психологической интроспекцией, «при этом количественное увеличение интроспективных фрагментов свидетельствует о повышении меры художественной условности» [Банах 2002: 178]. Главным героем во вставных новеллах Стерна является «естественный» человек, писатель вдохновлялся повседневными впечатлениями. Обращение к внутренне-

му миру человека позволило Стерну показать его неисчерпаемость и противоречивость. А. Елистратова отмечает: «"Тайны и загадки", занимающие Стерна-художника, – это, прежде всего, тайны душевной жизни человека, загадки противоречивых взаимопереходов от одного настроения к другому, от намерения к поступку ему противоположному. Психологический анализ Стерна в какой-то мере предвосхищает постижение "диалектики души"» [Елистратова 1966: 71].

Как отмечается в нашей статье «Поэтика английской вставной новеллы XVIII века» [Лебедева 2013с: 54 – 57], «во вставных новеллах писателя часты описания различных психологических состояний героя, грусти по поводу жизненных неурядиц, а также от осознания мимолетности происходящих событий» [Там же: 55]. В качестве примера мы приводим монолог нотариуса из одной из вставных новелл романа «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». «Монолог построен в стиле ораторских декламаций, герой говорит исключительно восклицательными предложениями, его речь то и дело переходит в пафос, сглаживаемый иронией» [Там же]: «Незадачливый я человек! ... всю свою жизнь быть игрушкой ураганов – родиться для того, чтобы везде, где бы я ни появился, против меня и моей профессии поднималась буря ругани, – быть вынужденным громами церкви к браку с женщиной-вихрем – быть выгнанным из собственного дома семейными ветрами и лишиться касторовой шляпы от порыва ветров мостовых – находиться с непокрытой головой в ненастную ночь, в полной зависимости от игры случайности – где приклоню я главу мою? – Несчастный человек! Какой же ветер из обозначенных на тридцати двух румбах компаса навеет тебе наконец что-нибудь хорошее, как прочим твоим ближним?» (Стерн, с. 633).

Большое внимание во вставных новеллах писатели уделяли вопросам композиции произведения. Филдинг во многом опирался на свой опыт драматурга и режиссера: выступал в пользу принципа единства действия и драматический способ его развития, говорил о необходимости соединять в од-

ном произведении смешное и серьезное, возвышенное и низкое, обычное и чудесное. Драматическое начало, ярко выраженное во вставных новеллах романов Филдинга и Смоллетта, проявляется в живости действия, в остроте и напряженности ситуаций. Во вставных новеллах Стерна принцип драматизации также существенен, но композиция более свободная, а «поскольку одной из тем вставных новелл писателя является тема изображения творческого процесса, поэтологические приемы становятся не средством, а содержанием» [Лебедева 2013с: 56], что существенно повышает меру художественной условности повествования.

«Во вставной новелле "Повесть <sup>34</sup> Слокенбергия" <sup>35</sup> автор виртуозно вплетает в художественную канву литературоведческую теорию о правилах построения произведения. Делая аллюзивную ссылку на Аристотеля, повествователь перечисляет основные части драмы и подробно анализирует творимое на глазах читателя сочинение на предмет соответствия всем этим частям» [Там же]: «Теперь мы быстро приближаемся к катастрофе моей повести – говорю катастрофе..., поскольку правильно построенная повесть находит удовольствие (*gaudet*) не только в катастрофе или перипетии, свойственной драме, но также во всех существенных составных частях последней – у нее есть свои протасис, эпитасис, катастасис, своя катастрофа или перипетия, вырастающие друг из друга в том порядке, как впервые установил Аристотель. – Без этого...лучше и не браться за рассказывание повестей, а хранить их про себя» (Стерн, с.239). При этом существенна авторская маркировка жанра произведения. Стерн обозначает жанр «Повести Слокенбергия» как *tale*: «In all my ten tales, in all my ten decades, have I Slawkenbergius tied down every **tale** of them as tightly to his rule, as I have done this of the stranger and his nose» (Sterne, p. 197) – «Во всех десяти повестях каждой из десяти моих де-

---

<sup>34</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>35</sup> роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

кад я, Слокенбергий, так же твердо держался этого правила, как и в настоящей повести о чужеземце и его носе» (Стерн, с. 239). «Несмотря на утверждение полного соответствия новеллы описанной схеме, автор, очевидно, играет с читателем. Мы видим, что структура новеллы во многом определяется волей писателя: он не столь строго следует установленным литературным канонам, сковывающим воображение, достаточно произвольно строит композицию. Вместо традиционного сюжета, построенного на хронологических основаниях, автор ведет ассоциативное, нелинейное повествование с постоянными отступлениями в сторону, отсылками к сказанному ранее» [Лебедева 2013с: 56]. Но Л. Стерн идет «по пути не только количественного увеличения текстовых комментариев, непосредственно обращенных к читателям, но и сознательного нарушения границ повествовательных уровней, именуемого в теории повествования "металепсисом автора"» [Банах 2002: 179]. Так, например, пространные отступления Слокенбергия как повествователя (уровень наррации) вынуждают чужеземца продлить его крепкий сон: пока повествователь ведет свой рассказ, фабульное время останавливается, как кинематографический «стоп-кадр». Границы повествовательных уровней во вставных новеллах Стерна «не являются незыблемыми и непреодолимыми, что создает эффект некоторой причудливости повествовательной манеры, условности новеллистического мира: герои превращаются в марионетки, а пространство новеллы в театральные подмости, на которых разыгрывается спектакль повествователя» [Там же].

Такая свободная композиция отчасти становится возможной с введением в новеллу приема повествования от лица автора-рассказчика – приема, первоначально пришедшего из романа Филдинга (до Филдинга повествование в романе велось от первого лица (Дефо, Свифт, Ричардсон). Он используется во вставных новеллах и Смолетта, и Стерна. В результате во вставной новелле анализируемого периода часты обращения к читателю и авторские отступления, что акцентирует сказовый (устный) характер вставного малого

жанра. Например, интерес представляют размышления Генри Филдинга в новелле о горном отшельнике о людях разных национальностей, наблюдения за которыми герой делает во время своих многочисленных путешествий: «В Италии хозяева гостиниц очень молчаливы. Во Франции они разговорчивее, но все же вежливы. В Германии и Голландии они по большей части большие грубияны. Что же касается честности, то в этом отношении, я полагаю, они почти везде одинаковы» (Филдинг, с. 368). «Ненавистная и презренная человеческая природа» (Там же, с. 369), по мнению героя, «явно проступает на венецианском карнавале, там можно увидеть сразу все, что можно открыть при разных европейских дворах – то же лицемерие, тот же обман, – словом, те же нелепости и пороки, наряженные в разные костюмы. В Испании их носят с большой важностью, в Италии – с большим блеском. Во Франции плуты одеваются щеголями, а в северных странах – неряхами. Но человеческая природа везде одинакова, везде достойна ненависти и презрения» (Там же).

«За счёт включения подобных рассуждений, обращений к воображаемому и персонифицированному читателю, описаний художественное время во вставных новеллах обретает признак художественной субъективности. Оно, то расширяет свои пределы, то неожиданно обрывается, причудливым образом преломляется и инвертируется» [Лебедева 2013с: 57]. Но условность повествовательного времени не ограничивается рамками хронологии. Наблюдается и субъективация длительности повествования. Так, «новелла "Повесть Слокенбергия" (из романа "Жизнь и мнения Тристрама Шенди" Л. Стерна) начинается с драматизированной сцены – диалога между хозяином гостиницы и его женой на предмет того, насколько натурален нос чужеземца, захавшего в город. Далее происходит ускорение темпа: сцена сменяется описанием неторопливого путешествия чужеземца, его разговора со своим мулом и его обращением к некоей Юлии (как потом оказалось, его возлюбленной), а затем кратким резюме о его времяпрепровождении в гостинице. Далее перед нами предстают шаловливые проказы царицы Мэб, которая взяв

нос чужеземца, всю ночь усердно его расщепляла и разделяла на носы разного фасона, количество которых равнялось количеству голов в Страсбурге, способных вместить их. Затем в шуточной форме автор повествует о том, как размноженный нос обходительного чужеземца производит кутерьму в головах его обладателей, эта сцена сменяется пространной повествовательной паузой, и темп повествования замедляется: читатель знакомится с различными официальными и неофициальными мнениями на предмет реалистичности или нереалистичности носа – и все это с точки зрения медиков, философов, логиков, адвокатов, астрологов, лютеранских богословов и трактата об иносказательных выражениях. Один диспут сменяет другой и, в конце концов, о носе чужеземца уже нет и речи» [Лебедева 2013с: 57]. Он, по выражению писателя, «послужил лишь фрегатом, на котором они вышли в залив схоластического богословия – и неслись теперь на всех парусах с попутным ветром» (Стерн, с. 238). Ускоренный темп повествования вновь замедляется с переходом к истории двух влюбленных (Юлии и чужеземца). Замедлению способствует письмо Юлии к чужеземцу и его ода, адресованная ей. Затем следует непродолжительная сцена их воссоединения и благополучного прибытия в Вальядолид. Остановка происходит в финальной повествовательной паузе – исторических изысканиях Слокенбергия и его рассуждениях о причинах страсбургской революции. Он, как ему кажется, вскрывает «ее истинные пружины» (Стерн, с. 244). Причину захвата Страсбурга повествователь видит не во французах, а в любопытстве, вызванном тем самым носом: « – Увы! увы! – восклицает Слокенбергий, – не французы, а любопытство распахнуло ворота Страсбурга... это не первая – и, боюсь, не последняя крепость, взятая, или потерянная – носами» (Там же).

«Подчеркнутая условность повествовательного времени способствует диалогизации отношений героя и повествователя...: герои ограничены в своем знании по отношению к повествователю... (повествователь знает и говорит больше, чем знают и говорят герои)» [Банах 2002: 181]. Повествование о

событиях, описываемых Слокенбергием, ведется в прошедшем времени, но «благодаря непринужденности и психологической конкретности "болтовни" повествователя, при чтении произведения создается впечатление simultaneity происходящего, отсутствия временной дистанции между событиями и актом наррации» [Там же]. Все это позволяет Стерну усилить коммуникативные свойства вставных новелл. Диалогизации текста способствует и постоянная игра адресатами, повествователь обращается то к самому себе, то к своим читателям: «Если нос чужеземца позволил себе забраться таким образом в миски духовных орденов и т. д., то как же бесцеремонно вел он себя в мисках мирян! – Описать это не под силу моему изношенному в конец перу, хотя я готов признать (воскликает Слокенбергий с большей шаловливостью, чем я мог от него ожидать), что на свете есть нынче много прекрасных сравнений, которые **могли бы дать моим соотечественникам неплохое представление об этом...**» (Стерн, с. 229 – 230). Или: «**Я не обращаюсь к сердцам, чуждым трепета** и порывов настолько возбужденного любопытства, чтобы оправдать образ действий аббатисы Кведлинбургской» (Там же, с. 230). Или: «...**Я должен на минуту прервать свой перевод**, ибо чувствую, что не сделаю я этого, мне, как и аббатисе Кведлинбургской, не удастся сомкнуть глаз в постели. – **Надо сказать читателю**, что отец всегда читал дяде Тоби это место из Слокенбергия не иначе, как с торжеством – не над дядей Тоби, который нисколько ему не противоречил, – но над целым миром» (Там же, с. 236).

«Рефлексивность повествователя...сменяется авторефлексивностью» [Банах 2002: 178]: новеллы «превращаются в своего рода путешествия по глубинам человеческого сознания» [Там же], за логикой которого трудно уследить. В новелле «Повесть Слокенбергия» автор, рассуждая о необычном носе чужеземца, делает абсолютно неожиданные и, «на первый взгляд, нелогичные переходы от медицинских рассуждений о жировиках, отечных опухолях и гинекологических подробностях к диссертации о питании и его дей-



ствии на расширение сосудов, от адвокатов церковного суда к трактату об иносказательных выражениях и т.п.» [Лебедева 2013с: 56]. «Авторская рефлексия – важнейший элемент повествования. Помимо прочего, она высвечивает актуальные проблемы современной автору действительности» [Там же]. Во вставных новеллах Стерна экспрессивно обыгрывается животрепещущая, вечная и насущная тема взаимоотношений англичан и французов.

В соответствии с жанровыми типами новелл, выделяемыми нами на каждом этапе новеллистического развития, часть вставных новелл в романах Г. Филдинга (например, вставная новелла о Леоноре <sup>36</sup>) и Л. Стерна (например, «Повесть Слокенбергия» <sup>37</sup>) можно интерпретировать как «**романтические**» («**новеллы romance**»). Другие, например, вставную новеллу о горном отшельнике <sup>38</sup> можно считать прототипом будущей «**психологической новеллы**», к этому типу можно отнести и «Повесть Слокенбергия» <sup>39</sup>.

Функционирование вставных новелл в каждой из разновидностей романа отличается своеобразием. Приём введения вставных новелл – один из наиболее распространённых в готическом романе, в котором заметно «стремление раздвинуть границы жанра за счёт откровенного использования форм условности и одновременно включения в роман элементов других жанров» [Summers 1969: 158]. Новеллистичность как жанрообразующий фактор готических романов создает повышенную сложность и неоднородность их пространственно-временной организации. Вставная новелла всегда сигнализирует о смене времени и места действия, что создает «тот самый эффект диалогичности, без которого, немислим роман нового времени» [Соколянский 1983: 111].

Способ присоединения новелл к предшествующему тексту может отличаться как крайней хаотичностью и несовершенством повествовательной линии (в ранних готических романах Г. Уолпола «Замок Отранто» и К. Рив

---

<sup>36</sup> Роман «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса».

<sup>37</sup> Роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

<sup>38</sup> Роман «История Тома Джонса, найденыша».

<sup>39</sup> Роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

«Старый английский барон»), так и иметь более упорядоченный характер, например, по принципу ступенчатой композиции (роман «Монах» М.Г. Льюиса). «История Беатрисы – Окровавленной монахини», «Извлечение маркиза Раймонда Великим Монголом», «Баронесса Родольфа и разбойники» образуют «своеобразный монтаж эпизодов и действующих лиц» [Соловьева 1988: 111], поддерживаемых фигурой монаха Амброзио.

Философская наполненность вставных новелл готического романа отвечает общим тенденциям искусства конца XVIII столетия, которые выразились в поэтизации эмоционального начала, чувствительности, таинственности и загадочности страстей. «По мере роста сомнений во всемогуществе просветительского «царства разума»» [Атарова 1999: <https://www.litmir.net/br/?b=144348&p=1>] во вставной новелле ценностной становится предромантическая категория Возвышенного, «апеллирующая к чувству и воображению, тогда как категория Прекрасного, основанная на рационалистической стройности и ясности, утрачивает былую универсальность. На место классицистической соразмерности приходит романтический контраст: плавность, четкость, упорядоченность и простота форм классицистического канона сменяются вычурностью рисунка, размытостью очертаний, хаосом и полумраком» [Там же]. Используя новые категории, предромантическая новелла ставила себе цель не копировать природу, а выразить мнение человека об окружающем мире.

Вставная новелла готического романа стала отражением закономерных перемен в сознании искусства и литературы конца XVIII века. Этот тип вставной новеллы, родившийся на сломе двух эпох, на скрещении разноречивых тенденций развивался в русле различных эстетических систем, поэтому он может служить одной из ярких иллюстраций к ряду «тех кризисных, пограничных по своей природе явлений, которые, на содержательном или формальном уровне подготавливая почву для романтизма, вместе с тем сохраняют во многих случаях довольно тесную связь с "веком разума", в част-

ности и в особенности с художественной практикой сентименталистов» [Скобелева 2008: <http://www.dissercat.com/content/traditsiya-goticheskogo-romana-v-angliiskoi-literature-xix-i-xx-vekov#ixzz2anWmB8q7>] (см. вставные новеллы в романах Л. Стерна). Тем не менее вставная новелла английского готического романа привносит в жанр «новое понимание психологии человека в ее сложности и противоречивости, выходящее за рамки рационалистической эстетики» [Жирмунский, Сигал 1967: 251], и провозглашает культ «интересной» личности, все чаще включающий анализ мыслей, реакций и чувств индивида. Целью вставной новеллы готического романа является поэтизация душевной стихии, углубление в нее, перенос акцента на перипетии индивидуальной человеческой судьбы.

«По мере того как новелла выступает в качестве вставного эпизода, между большой и малой формой устанавливаются тесные взаимоотношения по принципу диалогического взаимодействия, которое нередко обусловлено приемом создания ситуации беседы-обсуждения вставной новеллы в рамках романа. Отчасти этот прием присутствовал и в просветительском романе. К примеру, в романе Генри Филдинга «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса» вставная новелла о Леоноре активно обсуждается персонажами, один за другим высказывающими собственное мнение по поводу моральной подоплеки поведения главной героини новеллы. По аналогии вставная новелла «Замка Отранто» Г. Уолпола не просто включается в повествование в тот момент, когда Фредерик рассказывает Ипполите свою историю, она вызывает активный отклик персонажей, слушающих ее» [Лебедева 2016: 42].

В ранних готических романах (Г. Уолпол «Замок Отранто», А. Рэдклиф «Удольфские тайны») вставная новелла соотносится с содержанием принимающего текста, т.е. также является собственно готической с тайной как обязательным организующим и интригующим моментом новеллы, стержнем сюжета которой выступает история какого-нибудь загадочного преступле-

ния, раскрывающегося в конце, и наличием сверхъестественного (мифологическими существами, чертями, старинными английскими призраками, оживающими портретами, неупокоенными душами и т.п.).

Специфика системы образов и психологии персонажей вставной новеллы (также как и самого готического романа) заключается в предельной поляризации героев. Конфликт строится на противопоставлении добродетели неискушенных людей, ведущих скромную жизнь, порокам злодеев, обуреваемых страстями (например, барон и рыцарь во вставной новелле «Провансальская новелла», роман «Удольфские тайны»).

«Особенности сюжета готической вставной новеллы 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»), странная болезнь, возвращение из могилы, загадочное предначертание, исполнение страшной клятвы и тому подобное» [Лебедева 2016g: 43]. В ранних готических романах создатели вставных новелл (А. Рэдклиф, Г. Уолпол) «ориентируются в большей степени на внешний событийный ряд, соотнесенный с идеей авантюренности (странные, непонятные происшествия, пугающие неожиданностью случая)» [Там же]. Но уже и в этих новеллах писателям немаловажен ритм внутреннего сюжета «terror/horror», динамика эмоционального переживания страха, которая создается за счет использования разнообразных поэтологических приемов. Г. Уолпол во вставной новелле «Замок Отранто» создает внутреннее напряжение, обращаясь к чувствам героев (обилие недосказанностей, восклицаний и риторических вопросов). Во вставных готических новеллах А. Рэдклиф ключом к созданию таинственной атмосферы, рождающей в сознании персонажей и читателя череду ярких образов и впечатлений, становится «музыкальный язык – нематериальная природа звука, способная передать оттенки психологических состояний героя,

оказывающегося в сложных ситуациях» [Малиенко 2008: 93] <sup>40</sup>. Эпизоды, изображающие картины идиллического пейзажа, сопровождаются голосами природы. В эпизодах, соотнесенных с ночным временем, слышны удары колокола, звуки человеческого голоса (печальные напевы, плач, стоны, крики), шум природных стихий (грохот бури, урагана, раскаты грома), передающие мотивы страха, смерти, скорби, утраты, судьбы, рока, гибельных страстей: «...он вздрогнул от порыва холодного ветра и, оглянувшись на темноту и пустынность вокруг, подумал, как уютно теперь в теплой комнате, у веселого, яркого очага – в этот момент его поразило контраст с теперешним его положением...» (вставная новелла «The Provencial Tale» из романа А. Рэдклиф «Удольфские тайны») (Рэдклиф, с. 475). Или: «...Дул сильный ветер; барон с беспокойством следил за своей лампой, ежеминутно ожидая, что она вот-вот погаснет; однако пламя хотя и колебалось, но не потухало, а барон все шел за незнакомцем, который часто вздыхал, но не говорил ни слова» (вставная новелла «The Provencial Tale» из романа А. Рэдклиф «Удольфские тайны») (Там же).

Специфика хронотопа вставной готической новеллы определяется особенностями художественного континуума, который предполагает воскрешение прошлого и демонстрацию его связи с настоящим. Так, в новелле получает воплощение подчеркнутая условность хронотопа, выражающаяся в ретроспективном развитии событий. Приведем в качестве примера вставную новеллу из романа Г. Уолпола «Замок Отранто». Вся история Альфонсо Доброго приоткрывается лишь в самом финале новеллы и лишь в связи с разоблачением тайны рождения монаха Джерома. Типично готическое сосуще-

---

<sup>40</sup> Во многих вставных новеллах достаточно сильно ощущается взаимосвязь физических ощущений и эмоций: эмоциональный настрой героя или героини немедленно отражается на внешнем облике и, наоборот, впечатления внешнего плана сразу же отражаются на душевном настрое персонажей: «Сказав это, он взглянул сперва на свой меч, потом на рыцаря; тот покачал головой, и его угнетенный вид на минуту обезоружил барона» (вставная новелла «The Provencial Tale» из романа А. Рэдклиф «Удольфские тайны») (Рэдклиф, с. 476).

ствование прошлого и настоящего обеспечивается специфической нарративной структурой сюжета новеллы: ситуация рассказывания, выступающая как настоящее, сопрягается с событиями прошлого.

### **Выводы**

Совершенно очевидно, что новелла в форме вставного текста на протяжении трех столетий претерпевает серьезную жанровую эволюцию, совершенствует структуру, мастерство интриги, диалога, развивает повествовательную технику, сохраняя в целом базовые признаки, среди которых основными являются: прозаическая форма, относительная краткость, сюжетность, в которой преобладают динамические мотивы, сосредоточение средств типизации вокруг одной проблемы, являющейся стержнем изображения, подчеркнутое значение развязки, содержащей пуант.

В XVI веке новелла получает новую жизнь – в качестве неотъемлемого элемента плутовского романа. Его специфика, связанная со стремлением во всех подробностях познать окружающий незнакомый мир, определяет тенденцию новеллы наращивать динамику повествования за счет углубления материала из обычной, повседневной, действительной жизни отдельного человека – главного героя плутовского романа – путем воссоздания ее многогранности и многоцветности. Так, новелла в составе плутовского романа продолжает развивать и осваивать эстетическую стихию частной жизни. Одним из основных поэтологических средств при этом становится ирония.

Функционируя в составе просветительского и готического романов, новелла устанавливает тесные связи с большой формой, от которой воспринимает определенные поэтологические характеристики: из романа в новеллу приходит принцип драматизации, проявляющийся в живости действия, в остроте и напряженности ситуаций, прием повествования от лица автора-рассказчика, авторская рефлексия и рефлексия персонажей.

Вставная новелла готического романа, с одной стороны, представляет отдельный тип новеллы со спецификой темы, сюжета, персонажей и хроно-

топа, с другой, она репрезентирует очередной закономерный этап развития жанра новеллы в целом в рамках тенденции повышения меры художественной условности.

Если продолжать линию, связанную с выделением типов новелл, которую мы ведем от ирландских саг, то в романе Нэша нагляднее всего прорисовываются **«исторический»** и **«романтический»** типы (**«новелла romance»**) новеллистических повествований. Опираясь на выстроенную нами историю вставной новеллы XVII-XVIII веков, мы можем выделить **«готическую»**, **«романтическую»** (**«новеллу romance»**), **«историческую»**, а также зачатки **«психологического»** типа новелл и говорить о наметившемся стремлении в развитии новеллы по направлению ее полижанровости – тенденции, более полно проявившей себя в XIX веке.

## **ГЛАВА 4. МЕТАМОРФОЗЫ АНГЛИЙСКОЙ НОВЕЛЛЫ В XIX ВЕКЕ: СТРЕМЛЕНИЕ К СИНТЕЗУ, ПСИХОЛОГИЗАЦИЯ И РОМАНИЗАЦИЯ ЖАНРА**

### **4.1. Синтез новеллы и очерка как одна из тенденций развития английской новеллы**

Стремительный путь развития проделала английская новелла в XIX веке. «Стратегия жанрового самоопределения» [Еремкина 2010: 295] новеллы в начале столетия «складывалась под знаком синтеза структурных элементов, относящихся к различным жанровым формам» [Там же]. Неоценимое значение для становления новеллы в этот период имел английский нравоописательный очерк, «окруженный близкими к нему дидактическими и юмористическими повествованиями очеркового типа» [Там же]. В рамках малой прозы возникают произведения, представляющие собой симбиоз новеллистических и очерковых черт. В «Очерках Боза» Ч. Диккенса, в «Книге снобов»<sup>41</sup> У. Теккерея происходит откровенное смешение жанровых признаков новеллы и очерка.

«Соединение художественного повествования с публицистикой, переходы от образов, картин к эмоционально-насыщенным убеждениям и умозаключениям» [Еремкина 2009: <http://cheloveknauka.com/stanovlenie-i-razvitie-zhanra-rasskaza-v-angliyskoy-literature-viktorianskogo-perioda>] характерны для большинства таких произведений. Писатели с репортерской точностью и фактографичностью находят в них конкретную точку, – это может быть или топонимическая реалья, или конкретная вещь, или конкретный человек и дальше начинают развивать эту реальность в соответствии со своей фантазией. Как мы указываем в нашем исследовании «Синтез новеллы и очерка как одно из направлений развития английского

---

<sup>41</sup> Особенно показательны в этом отношении главы XLVII (согласно нумерации глав в русском варианте) и XLIX раздела «Клубные снобы» из «Книги снобов».



малого жанра в XIX столетии» [Лебедева 2016h], «такой конкретной точкой в «Очерках Боза» Ч. Диккенса оказывается пансион для благородных девиц «Храм Минервы», руководимый сестрами Крамтон, («Чувствительное сердце»), «Вилла Роз», находящаяся во владении мистера Гэтлтона («Миссис Джозеф Портер»), Мистер Никодемус Сплин, единственной целью жизни которого было доставлять людям неприятности («Крестины в Блумсбери»)»<sup>42</sup> [Лебедева 2016h: 117]. Последняя tale, на наш взгляд, скорее описательного характера, чем сюжетного. Автор последовательно описывает, как некий мистер Сплин собственной жизнью и поступкам оправдывает свою говорящую фамилию <sup>43</sup>. Во всех проявлениях бытия он ищет негатив и испытывает от этого истинное удовольствие, более ничего не происходит, концовка произведения остается открытой.

Нередко в подобных произведениях выражен переход от очерковой структуры к новеллистической. Так, к примеру, замысел повествования в разделе «Клубные снобы» из «Книги снобов» главы XLVII<sup>44</sup>, рассказывающей о молодых снобах Финте и Фанте, на первый взгляд, предполагает типичную очерковую стилистику. Писатель в повествовательно-описательной свободной форме рассказывает о двух типах молодых людей, которые довольно часто встречаются в клубах. Затем постепенно автор переходит к характерному для новеллы сюжетному напряжению и неожиданной концовке. Финт, казавшийся покорителем женских сердец и хвалившийся многочисленными победами над женским полом, оборачивается обычным обманщиком и, наконец, женится на состоятельной даме старше своих лет. Все это оказывается невероятным потрясением для Фанта, считавшего Финта героем-любовником и беспредельно восхищавшегося им. Здесь автор «достигает традиционного

---

<sup>42</sup> Все упомянутые произведения из «Очерков Боза» принадлежат разделу **Tales**.

<sup>43</sup> Spleen с английского – «хандра...злоба, раздражение» (АПС).

<sup>44</sup> согласно нумерации глав в русском варианте.

новеллистического эффекта полной завершенности и исчерпанности сюжета» [Там же].

Одним из наиболее ярких преемников классических принципов взаимодействия медийных и литературных традиций Ч. Диккенса и У. Теккерея оказывается Редьярд Киплинг. Как отмечают исследователи [Скляр 1979; Зотова 2009], «большинство ранних новелл Киплинга по типу построения напоминает газетный очерк» [Скляр 1979: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/sklyar-kipling-novellist.htm>] (цикл новелл «Простые рассказы с гор»: «Лиспет», «За чертой», «Жизнь Мухаммед-Дина» и многие другие). Более того, «многие новеллы писателя вырастают непосредственно из его репортерской работы, требовавшей скорейшего отклика на события или явления» [Там же]. В качестве яркого примера можно привести новеллу «Ворота ста печалей», проанализированную Ф. М. Скляром в статье «Р. Киплинг – новеллист...» [Скляр 1979]. Новелла, как пишет ученый, «возникает из обычного репортажа под названием «In the Council of the Gods», помещенного на страницах «The Civil and Military Gazette». Целью репортажа было рассказать о курильщиках опиума. В газетном очерке Киплинг обрисовывает процесс курения трубки, сам вместе с десятью посетителями испытал на себе действие «черного дыма»; также описывается смерть одного из обитателей опиумного дома» [Там же]. «Все десять курильщиков, колоритная фигура маленького одноглазого старика Фун Чина, место действия – опиумный дом – переходят из очерка в новеллу» [Лебедева 2016h: 117]. Но в новелле, в отличие от очерка, меняется цель: «в ней содержится детальное описание того, что ощущает курильщик опиума, психология поведения каждого из курильщиков, содержание их бесед, раскрытие побудительных мотивов, приведших их к «Воротам ста печалей»» [Скляр 1979: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/sklyar-kipling-novellist.htm>]. В новелле писателя «Отброшенный» очерковость «проявляется в установке на последовательное описание Индии с указанием на

характерные ее стороны» [Там же]. Новелла «Город страшной ночи», «возникшая из корреспонденции с места событий, с потрясающей силой описывает типичный ночной быт одного из индийских городов – Лахора» [Там же].

Свобода формы очерка позволяла проводить эксперименты в области жанра новеллы, ее стиля, техники письма. Очерковая стилистика, становясь органичной частью новеллы, приводит к расширению ее жанрообразующих признаков. Так, в новеллах Р. Киплинга нередко усматриваются особенности, присущие одновременно двум типам английского очерка, – «essay» и «sketch». Характерные черты жанра «essay», проявляющиеся в посвящении произведения обыкновенным жизненным темам и вопросам, дают новелле установку на реалистичность, в каждой истории описывается какая-то реальная жизненная ситуация. Гибкость и открытость «очерка-эссе» давали «необходимую формальную свободу, возможность самовыражения без ограничений» [Егорова 2009: 8]. Свободная очерковая структура часто допускает открытую или двойственную концовку. Например, в финале новеллы Киплинга «Ворота ста печалей» герой рассуждает о том, как бы он хотел умереть. Заканчивая повествование на философской ноте, автор неожиданно прерывает его вмешательством прозы жизни: ничего более не имеет значения для героя, лишь бы хозяин опиумного дома «не подмешивал отрубей в черное курево» (Киплинг, с. 27).

Очерковые начала вырастают в так называемых «очерковых» новеллах в своего рода в «начала-с-середины», когда предполагается, что читателю заранее известно, о чем идет речь: «Они находятся между улицей медников и кварталом торговцев трубочными чубуками, ярдах в ста по прямой от мечети Вазир-Хана. Я готов кому угодно сообщить эти сведения, но ручаюсь – ни один человек не найдет «Ворот», даже если он уверен, что отлично знает город...» (Там же, с. 21).

Вся структура подобных новелл в основном организуется фигурой рассказчика, свидетеля событий, подаваемых от первого лица и через его восприятие. Сохранение фигуры рассказчика связано не только со значительной ролью, которую он играет в организации материала, но и с влиянием очерка (в очерке именно рассказчик направляет действие, внося в него некую субъективность). Иллюзию самостоятельности рассказчика помогает создать сказовая манера, реализуемая обращениями к читателю или слушателю:

«Здесь, видите ли, был спокойный уголок, и в окно иногда веяло легким ветерком с переулка» (Там же, с. 22);

«Если вы белый, ничто не сможет вас так захватить, как черное куриво» (Там же, с. 23).

«Это не мое сочинение. Мой приятель метис Габрал Мискигта рассказал мне обо всем этом в часы между закатом луны и утром, за шесть недель до своей смерти, а я только записывал его ответы на мои вопросы» (Там же, с.21).

Последняя цитата-зачин, определенно, акцентирует двойственный характер произведения, с одной стороны, выявляя черты очерка («...я только записывал его ответы на мои вопросы» (Там же)), с другой, подчеркивая его литературность («Мой приятель...рассказал мне обо всем этом...» (Там же)).

Введение фигуры рассказчика и стилизация его речи создает новеллы-импровизации, «слепки с действительности», что придает повествованиям удивительную достоверность. Обращает на себя внимание реалистичность и визуализированность (связанная с влиянием очерка-скетча) подобных произведений, которая проявляется в предельном внимании автора к: *деталю обстановки или окружающей атмосферы:*

«...каждому из нас всегда давалось по циновке и по ватной подушечке в шерстяной наволочке, сплошь покрытой черными и красными драконами и всякими штуками...» (Там же, с. 25);

«Опять трупы; опять куски освещенной лунным светом белой дороги; вереница сонных верблюдов, отдыхающих в стороне; мелькнувшие призраки убегающих шакалов; извозчичьи лошади, заснувшие в сбруе; деревенские повозки, обитые медными гвоздями, мерцающими в лунном свете, и - снова трупы» (Там же, с. 29);

*внешнему виду персонажей и особенностям их поведения:*

«Это был маленький одноглазый человек, не более пяти футов росту, и на обеих руках у него не хватало средних пальцев» (Там же, с. 22);

*точным географическим ориентиром:*

«Они находятся между улицей медников и кварталом торговцев трубочными чубуками, ярдах в ста по прямой от мечети Вазир-Хана» (Там же, с. 21);

«В самом центре города за басти Джитха Мегхджи находится тупик под названием Водосток Амир Натх. Его замыкает стена с единственным зарешеченным окошком» (Там же, с.173);

*мельчайшим подробностям жизни героев:*

«Пять лет назад им владел старик Фун Чин – первый его хозяин. Он раньше был сапожником в Калькутте. Говорят, что там он спьяну убил свою жену. Вот почему он бросил пить базарный ром и взамен его приистрастился к черному куреву...» (Там же, с. 21).

## **4.2. Новелла в художественном мире вариативных форм малой прозы**

Тенденция стремления новеллы к подвижности, интенсивному и экстенсивному наращиванию потенциала, выражается в ее тяготении к синтезу,

но новелла не только вбирает в себя черты других жанров, но и может выступать 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 приведем «Рождественские истории» Ч. Диккенса. Безусловно, главное в этом произведении – это жанровый канон рождественской истории, магистральной темой которой является Рождество и рождественская философия, отличающаяся непрременной дидактичностью и обязательно предполагающая благополучный финал. В созданном Диккенсом литературном жанре рождественской истории жанрообразующими являются: характер хронотопа (приуроченность к Рождеству создает дихотомию времени и пространства рождественского и времени и пространства обычного <sup>45</sup>); типы рождественских героев (традиционно разнополюсными персонажами оказываются богатый мизантроп и «маленький человек» как носитель положительного идеала); рождественские архетипы (архетип семьи как жанровой доминанты, мотив сна, мотив смерти, архетип чуда). Также к типичным элементам «рождественской истории» относят утверждение христианской добродетели и фабульную схему, согласно которой, как правило, в начале происходит описание несчастий героев, а также элемент чудесного.

Особенности рождественского сюжета, непременно подразумевающего изображение совершающейся с героем метаморфозы, как нам кажется, обусловлены в «Рождественских историях» незримым присутствием новеллистического кода, в котором зашифрован внезапный и неожиданный поворот, а также сильный акцент на окончании, содержащем пуант. В начале «Рождественской песни» Диккенс применяет очерковую характеристику главного персонажа – Скруджа, делая обобщенное описание его каждодневного суще-

---

<sup>45</sup> Сон является «пропуском» в альтернативный мир, а момент пробуждения персонажа знаменует изменение его статуса и возвращение в обычное пространство и время.

ствования. Повествование создает образ неизменной жизненной нормы, но «характер героя обнаруживает способность к внутренним изменениям. Его положение неожиданно меняется, возникает ситуация, подрывающая устойчивое исходное равновесие между характером и условиями существования героя» [Еремкина 2009: <http://cheloveknauka.com/stanovlenie-i-razvitie-zhanra-rasskaza-v-angliyskoy-literature-viktorianskogo-perioda>]. Описывая жизнь Скруджа, Ч. Диккенс «предпринимает попытку нарушить вполне определенвшийся и уже навсегда неподвижный образ жизни своего персонажа вымышленным сюжетным ходом: вечный скряга превращается в доброго старика. Осуществляется традиционный для новеллы внезапный поворот» [Там же]. В «Одержимом» и «Битве жизни» новеллистические признаки также выявляются в процессе реализации приема обманутого ожидания. В первом произведении две начальные части выдержаны в мрачных зловещих готических тонах. «Редлоу и призрак заключают сделку, согласно которой ученый получает в дар способность забывать тяжелое прошлое. Восприняв поначалу этот дар как величайшее счастье, Редлоу вскоре понимает, что это одновременно и его проклятье. Все, с кем он соприкасался, заражаются этой способностью, становятся черствыми, эгоистичными, равнодушными к людям и их чувствам» [Черномазова 2009: 169]. Третья часть произведения кардинально меняет общий настрой, она становится апофеозом добра, истины и любви. Перемена, совершившаяся с Редлоу, когда он понимает, что заражает всех своим даром и приносит им одни лишь страдания, поистине неожиданна. Название третьей части «Дар возвращен» прогнозирует ожидания и догадки: по всей видимости, дар будет возвращен призраку и все станет по-прежнему, однако Редлоу полностью теряет память о прошлом, что превращает его из мудрого и ученого человека, для которого загадки природы словно открытая книга, в мягкое, беспомощное существо, готовое слепо подчиняться и следовать за добродетельной Милли.

В «Битве жизни» доминирующим «становится мотив тайны, ожидания, которые держат читателя в напряжении до самого финала» [Там же: 168]. Здесь Диккенс близок к традициям повествования вставных готических новелл романов А. Рэдклиф (например, вставная новелла «The Provencial Tale» из романа «Удольфские тайны») <sup>46</sup>. Так же как и во вставных новеллах романов Рэдклиф, в «Битве жизни» тайна, окружающая исчезновение Мэрьон, раскрывается в финале. И так же, как Рэдклиф, Ч. Диккенс «прибегает к приему обманутого ожидания. На протяжении всего повествования читатель уверен, что Мэрьон сбежала из родного дома, а печальный, почти траурный вид Майкла Уордна, позволяет думать, что она умерла» [Там же]. Но, оказывается, что Мэрьон жива и сбежала только во имя личного счастья собственной сестры Грейс.

Ключевой принцип жанровой поэтики «рождественских историй» – соединение реалистического изображения действительности со сказочной образностью – также, на наш взгляд, этимологически продолжает линию, намеченную малым жанром, начиная еще с периода ирландских саг <sup>47</sup>. Несмотря на то, что составляющие «Рождественских историй» Диккенса («Рождественская песнь в прозе», «Колокола», «Сверчок за очагом», «Одержимый или сделка с призраком», «Битва жизни») овеяны атмосферой кануна Рождества, все истинные чудеса в них, как правило, бытовые и связаны с неожиданным моральным перерождением героев, с утверждением их лучших качеств <sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Существенным достижением Рэдклиф было «умелое освещение отдельных сцен, способствующее нагнетанию драматизма в повествовании. Напряжение достигает крайнего предела, подчиняет себе характер и становится главным мотивом повествования» [Соловьева 1988: 97].

<sup>47</sup> Вспомним проанализированные нами саги, например, «Приключение Неры». Все поворотные моменты произведения выстраиваются относительно праздника Самайна – момента открытого столкновения внешнего и потустороннего миров. Вспомним «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера, например, новеллу «Рассказ Батской Ткачихи», которая, будучи этимологически связанной с сагой «Приключения сыновей Эохайда Мугмедона», повествует о чудесном преображении уродливой старухи в красавицу и т. д.

<sup>48</sup> Так, героем «Рождественской песни» оказывается «мрачный, нелюдимый, угрюмый и подозрительный человек – Скрудж. Его душа холодна и черства и даже в канун рождества в нем не пробуждается человеческого тепла и любви к ближнему. В своем ожесточении на всех, в своей нелюдимости и одиночестве Скрудж теряет нормальный чело-



Несмотря на то, что большая часть произведений («Сверчок за очагом», «Рождественская песнь в прозе», «Колокола») имеют сказочно – фантастическую направленность, автор намеренно подчеркивает их реалистичный характер: «...я благословляю **сказки**, надеюсь, вы тоже, за то, что они **хоть как-то скрашивают наш будничней мир!**» (Диккенс, с. 225). Реалистичность чудес в «Сверчке за очагом» очевидна на примере одного из персонажей – Калеба, безумно любящего свою слепую дочь. То колдовское искусство, которым владеет герой, оказывается простой человеческой любовью: **«Калеб не был колдуном, но тому единственному колдовскому искусству, которым мы еще владеем – колдовству преданной, неумирающей любви, его учила Природа, и плодами ее уроков были все эти чудеса»** (Там же). В «Рождественской песне в прозе» реальность и волшебство настолько переплетены, что подчас между ними трудно провести четкую грань: «Услышав эти слова, **призрак снова испустил ужасающий вопль и так неистово загремел цепями, тревожа мертвое безмолвие ночи, что постовой полисмен имел бы полное основание привлечь его к ответственности за нарушение общественной тишины и порядка»** (Там же: 24).

В финале «Одержимого», «Битвы жизни» и «Колоколов» автор демонстрирует свои сомнения относительно правдивости рассказанных им историй, полных необычайных превращений: «Иные впоследствии говорили, что

---

веческий облик. Диккенс помещает своего персонажа в атмосферу Рождества, чтобы показать, что даже такой человек, как Скрудж способен измениться, возродиться. Такое возрождение происходит после того, как Скруджа посещает призрак его умершего компаньона Марли, который говорит Скруджу, что тот еще может изменить свою жизнь, впустив в нее добро и милосердие» [Черномазова 2009: 166]. Так, основная идея и мораль «Рождественской песни в прозе» в том, «что никогда не поздно исправиться, воскресить в своей душе все доброе» [Там же: 167], как это делает Скрудж. В «Сверчке за очагом» Джон, заподозрив в измене свою жену Мэри, решает порвать с ней всяческие отношения и тяжело это переживает. В момент самого сильного отчаяния его внезапно навещают сказочные феи и напоминают о достоинствах женщины. В итоге еще недавно удрученный и разъяренный муж, все еще не зная истинного положения дел, оправдывает молодую жену, благодаря ее за красоту, внимание и молодость, которые она в свое время подарила ему. Главная идея «Сверчка за очагом» в том, что гуманность и душевная красота всегда приводят к всеобщему счастью и взаимному пониманию.

все здесь рассказанное **только почудилось** Ученому; другие – что однажды в зимние сумерки он прочитал все это в пламени камина; третьи – что Призрак был лишь воплощением его мрачных мыслей, Милли же – олицетворением его подлинной мудрости. Я не скажу ничего» (Там же, с. 495 – 496). Или: «Время иногда перепутывает события, и я не знаю, насколько ему можно верить» (Там же, с. 390). Или: «**Может, все это приснилось Тоби? Или его радости и горести, и те, кто делил их с ним, - только сон;** и сам он только сон; и рассказчику эта повесть приснилась и лишь теперь он пробуждается?» (Там же, с. 192).

Мотивы сказочно-фантастической литературы в «Рождественских историях» часто переплетаются с готическими мотивами, и это составляет их еще одну характерную особенность. Во всех произведениях довольно ярко выражен мистический элемент, связанный со сверхъестественным. Так, сон Скруджа («Рождественская песнь в прозе») организован по законам «истории с привидениями». Подзаголовок оригинального текста – «Christmas carol in prose, being a **ghost story** of Christmas». «"Ужасное", сверхъестественное, нашедшее свое воплощение в произведениях готической литературы, выражено посредством введения привидений, духов, чье вмешательство в жизнь Скруджа должно принести в нее Добро» [Черномазова 2009: 166]. Призраки присутствуют и в «Колоколах», но отличаются еще большей мистической окраской. Нагнетание атмосферы таинственности характерно «Битве жизни». «Одержимый» «по своему сюжету примыкает к "готической" традиции экспериментально – философских романов» [Сильман 1970: 205]. «Практически вся первая глава "Одержимого" нагнетает атмосферу ужаса, уныния и одиночества. Описание внешности Редлоу, его жилища – все окрашено в мрачные, готические тона» [Черномазова 2009: 169], а мотив сделки отсылает к роману Ч. Метьюрина «Мельмот-Скиталец» и его вставным готическим новеллам <sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Такой отсыл к готической новелле предшествующего столетия позволяет говорить о продолжении Диккенсом традиции готической новеллы. Напомним, что готическая новелла в XVIII веке существовала только в качестве вставного элемента романа. У

«В каждом произведении из цикла «Рождественских рассказов» включение готических элементов преследует всякий раз разную цель в зависимости от того, какую мысль хочет донести до своего читателя автор, но в целом готика выполняет следующую задачу: она призвана показать, как меняется человек, его мысли и поступки под воздействием на него потусторонних сверхъестественных сил» [Там же]. Страшное, мистическое, необходимое писателю для того, чтобы углубить конфликт, показать яркость контраста между добром и злом, почти всегда предшествует поворотному развитию сюжета, непосредственно связанному с присутствием элементов новеллистического жанра в «Рождественских историях».

Рождественская малая проза Теккерея, так же, как и Диккенса, представляет собой симбиоз нескольких жанровых образований, многожанровый вид литературы, построенный на художественном синтезе сложного порядка, вобравший в себя многие культурные традиции и явления, качества различных жанров.

В отличие от Диккенса, Рождественские произведения У.М. Теккерея<sup>50</sup> в основном направлены на разрушение привычного представления читателей о рождественском каноне. «Рождественская психология» Диккенса и ее художественное воплощение вызывали протест У.М. Теккерея. Стремясь убедить читателя в том, что рождественская проза может не противоречить правде жизни, он предложил свои варианты «рождественских историй», выражающих иронию, как над жанровыми атрибутами, так и над читательским восприятием.

Рассмотрим известную рождественскую историю Теккерея «Кольцо и роза», определяемую множеством исследователей как литературная сказка

---

Диккенса такая форма также присутствует. В «Записках пиквикского клуба» есть история о могильщике, которого унесли эльфы. Он раскаивается под влиянием тех видений из прошлого, которые они ему показывают. Эта история оказывается своеобразным прототипом «Рождественской песни».

<sup>50</sup> «Бал у миссис Перкинз», «Наша улица», «Английские туристы», «Доктор Бирч и его молодые друзья», «Кольцо и роза», «Ребекка и Ровена».

[Садовская 2007; Смирнова, Братухина 2014; Козлова 2011]. Одним из приемов реализации иронического посыла в произведении является замена ряда элементов сказки новеллистическими. Отечественный литературовед В. Я. Пропп считал, что часто сказки, «перешедшие в литературу, приобретают характер новелл, которым приписывается некоторая достоверность. Они приобретают точное хронологическое и топографическое приурочение, их персонажи – личные имена, типы превращаются в характеры, большую роль начинают играть личные переживания, подробно описывается обстановка, события излагаются как причинная цепь» [Пропп 2000: 13]. Все это можно с уверенностью отнести к «Кольцу и Розе». Ссылаясь на авторитетное мнение В. Я. Проппа, выделим в этой рождественской истории некоторые новеллистические черты.

В произведении присутствуют точные топографические ориентиры: действие происходит в вымышленных королевствах Пафлагонии и Крымской Татарии. Традиционные сказочные персонажи переключаются в семейно-бытовой план. Герои с говорящими именами, обозначающими тот или иной тип человека (графиня Спускунет, герцог Заграбастал, граф Атаккуй), превращаются в характеры. С одной стороны, как анализирует Н. Д. Садовская, «Кольцу и розе» присущи такие характеристики, как «"вневременность" изображённых человеческих страстей (любовь и верность, трусость и хвастовство, важность и плутовство), т. е. изображение извечных образов, способствующих созданию обобщённой сказочности» [Садовская 2007: 48]. Вместе с тем, по справедливому замечанию исследовательницы, в произведении «наблюдается насыщенность деталями и реалиями привычной повседневности Англии 50-х годов XIX в.: там тоже ездят в дилижансах, а у ваксы, которой чистят сапоги сказочные принцы, привычное название – "вакса Уоррена"» [Там же].

За счет иронического осмысления всего происходящего реалистичный характер приобретают поступки героев, описание сказочных предметов и сам

сказочный элемент: королева рассуждает о пользе чая по отношению к бренди или портвейну; король раздражен внушительными счетами портних своей жены; до венчания невеста и жених обязаны подписать брачный контракт; волшебное колечко не только преображает лицо принца Обалду, но и скрывает его полноту и кривые ноги; фея, приглашенная в крестные, вопреки ожиданиям, награждает ребенка «капелькой невзгод» (Теккерей, с.100); один из немногочисленных чудесных предметов лишь только напоминает волшебную палочку и прозаически описывается как длинный жезл из черного дерева или просто клюка. К тому же, он не используется феей в своей первоначальной функции – творить чудеса. Наколдовав в молодости, фея поняла, что чудеса ничуть не преображают людей, и, отказавшись от них, она стала использовать свой жезл только для прогулки.

Одним из «решающих моментов в трансформации структуры волшебной сказки в новеллистическую» [Мелетинский 1990: 13], по Е. М. Мелетинскому, выступает «замена чудесной силы, помогающей герою, его собственным умом и хитростью» [Там же]. И хотя в «Кольце и розе» присутствует волшебная кошелка (подарок Перекорилю от Черной Палочки, помогающий ему в трудных обстоятельствах), принц для достижения собственной цели, спасения Розбальды, часто обходится личной смекалкой. Розбальда также далека от героини чисто сказочного повествования. Она не является пассивной жертвой обстоятельств, не пасует перед трудностями, которые возникают на ее пути. Это особенно наглядно в концовке произведения. После долгого пути навстречу друг другу принц Перекориль и принцесса Розбальда по всем законам сказочного повествования, наконец, должны пожениться, но автор отступает от традиционной сказочной схемы и акцентирует нетипичную концовку, нарушая основной организующий принцип сказки – принцип сказочного баланса (преодоление отрицательного начала путем трансформации низкого в высокое) и откладывая центральный момент сюжета (сказочная победа одного начала над другим). События излагаются как причинно-

следственная цепь. Выясняется, что Спускунет обманом выманила у Перекориля письменное обещание жениться на ней, и свадьба должна состояться между Перекорилем и Спускунет. Об этом узнает Розбальда. Бесчисленные превратности судьбы, выпавшие на ее долю, необычайно укрепляют ее дух, и принцесса быстро приходит в себя от неприятных новостей. Вместо того чтобы рвать на себе волосы, плакать, падать в обморок, как поступила бы на ее месте любая другая сказочная девица, Розальба вспоминает о том, что «должна явить подданным пример мужества» (Теккерей, с. 171); и, хотя она очень любит Перекориля, девушка решает не вставать между ним и законом и не мешать ему выполнить обещание, о чем и рассказывает фее. Последняя устраивает благополучный исход дела, и произведение, наконец, заканчивается венчанием молодых.

Итак, композиционные особенности «Рождественских историй» как Ч. Диккенса, так и У. Теккерея определяются полифоническим характером текстов их составляющих, среди которых 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 переключек с традицией готической вставной новеллы выявляет этимологические параллели с английским новеллистическим жанром в процессе его эволюции. Новеллистическая поэтика, применяемая в «Рождественских историях» У. Теккерея, способствует реализации иронического содержания. Заменяя ряд сказочных мотивов новеллистическими, автор отступает от традиционной ска-

зочной схемы и акцентирует нетипичную концовку, нарушая принцип сказочного баланса и задерживая центральный момент сюжета.

#### **4.3. Влияние Эдгара По на развитие английской новеллы**

К середине столетия писатели (Ш. Бронте, Э. Гаскел, Дж. Элиот, Дж. Мередит, Ш. Ле Фаню и другие) отдают все большую дань новеллистическому жанру. Новелла в творчестве этих авторов становится очевидным фактом литературного творчества, а в конце 1870-х годов начинает выходить на литературную сцену. «В эпоху ломки викторианских традиций и характерных для нее литературных поисков» [Ковалев 1961: 498] жанр новеллы становится одним из ведущих в творчестве Г. Джеймса, Дж. Конрада, Р.Л. Стивенсона, Р. Киплинга.

На протяжении второй половины века жанр претерпевает существенные трансформации. Дело в том, что как раз в этот период в мировой художественной литературе происходит все более осязаемый «перенос центра «тяжести» воспроизведения реальности с обстоятельств и социальной сферы на личность «реконструируемого» в литературном произведении человека» [Проскурнин 2008: 25]. Увлеченность решением психологических конфликтов проявляется еще у Ч. Диккенса («Чей-то багаж», «Объяснение Джорджа Сильвермена»). Писательница Дж. Элиот внимательно изучает психологию своих героев и глубоко раскрывает побуждения, движущие ими в различных жизненных обстоятельствах («Сцены из жизни духовенства», «Сайлас Марнер»). Проблема усложненного характера, душевные противоречия и контрасты, явления затемненности и раздвоенности сознания все чаще и чаще продолжают занимать писателей новеллистов. Интерес к внутреннему миру человека возникает даже у тех авторов, которые больше озабочены построением увлекательных сюжетов (Р. Л. Стивенсон «Дом на дюнах») и часто сохраняют «трехчленную схему» классической новеллы – экспозиция, куль-

минация и развязка). Но подлинный сдвиг в новелле, связанный с художественным исследованием внутреннего мира человека, происходит лишь в конце XIX столетия: «исследование внутреннего мира персонажа в литературе с конца XIX – начала XX веков принято называть "художественным психологизмом"» [Проскурнин 2008: 25], который, как известно, «функционирует в художественной литературе в трех "ипостасях"» [Там же]: «как родовой признак литературы, как определенное выражение психики автора, как сознательно выбранный писателем эстетический принцип, определяющий художественное целое произведения» [Там же]. Мы остановимся на третьем аспекте, когда художественный психологизм «выступает в качестве непосредственных целей и рассматривается как специальная разработка способов и форм художественного воплощения внутреннего мира человека» [Там же].

Изучая английскую новеллу с точки зрения поэтики психологизма, в статье «Поэтика психологизма в английской новелле конца XIX века» [Лебедева 2016f] мы отмечаем большую роль «американского писателя Эдгара По, выступившего художественным новатором в области психологической новеллы и оказавшего непосредственное влияние на формирование жанра в Англии» [Лебедева 2016f: 86]. Множество современных отечественных и западных исследователей (Ю. В. Ковалев, [Ковалев 1984], Э. Ф. Осипова [Осипова 2004], А. М. Зверев [Зверев 2000], У. Говард [Howard 1971], Д. Рейнольдс [Reynolds 1991], А. Браун [Brown 1996], К. Сильвермэн [Silverman 1991]) считают Эдгара По блестящим новеллистом, классиком в сфере создания жанра «short story». С этим трудно не согласиться: яркий и оригинальный талант По оказал огромное влияние на развитие мировой новеллистики в целом, и английской, в частности.

В становлении английской новеллы имело большое значение как художественное, так и теоретическое наследие Эдгара По. В разработанную им теорию жанра входит известный перечень требований, которые Эдгар По предъявлял к писателям: краткость формы, единство эффекта, или впечатле-



ния, единство сюжета (его подчиненность общему замыслу и достижению единого эффекта), единство стиля, оригинальность и новизна замысла, принцип достоверности повествования и т.д.

Полностью следуя собственной теории жанра, Эдгар По реализовывал все ее основные принципы, в то же время новеллистика По иллюстрирует индивидуальные новаторские особенности его писательской манеры. Безусловно, мы не будем сводить все разнообразие новелл По к единому стереотипу. Как оригинальные художественные творения они непохожи друг на друга. Тем не менее, в них есть некая общая тенденция, проявленная с наибольшей отчетливостью в образцах английской новеллистики конца XIX столетия. Остановимся же на тех аспектах поэтики писателя, которые послужили поворотным пунктом в процессе видоизменения английской новеллы по пути возрастания художественной условности.

Прежде всего, отметим, что одной из осознанных и главных целей в новеллистическом творчестве Эдгара По был психологический анализ. Интерес писателя к проблемам психической деятельности, к наблюдениям над человеческой психологией был серьезен и постоянен, он распространялся и на фантастические, и на детективные, и на философские новеллы. «Зачатки шизофрении, раздвоение личности, маниакальная одержимость, фиксация на определенных мыслях, аномальные проявления болезненной психики, душевные расстройства – все это стало предметом описания разных новелл писателя («Бес противоречия», «Сердце-обличитель», «Черный кот» и многие другие)» [Лебедева 2016f: 86].

По разработал новые темы в жанре новеллы (темы «болезни души», «ужаса души перед жизнью и смертью»; «труднораспознаваемости безумия и разума»), которые и были усвоены и переработаны английскими новеллистами. В ряде английских новелл 80-90-х годов часто возникает «тема трансплантации сознания, столь типичная для Эдгара По» [Там же]. Эта тема поднимается Г. Уэллсом в новеллах «Под ножом», «Украденное тело», «История

покойного мистера Элвешема». В последней Уэллс «предпринимает фантастическое объединение в одном человеке двух несовместимых сознаний – студента Джорджа Идена и известного ученого Эгберта Элвешема» [Там же]. Р. Киплинг нередко изображает различные состояния сознания человека. К примеру, «героя новеллы «Рикша-призрак» терзают кошмары и галлюцинации, а персонаж произведения «Преображение Орильена Макгоггина» оказывается не в состоянии распорядиться своими мозгом и памятью» [Там же: 87].

В связи с разработкой новых тем в английской новеллистике возникает «новый образ героя, страдающего душевным расстройством, часто высокообразованного и эгоцентричного, находящегося на грани разума и безумия: Морроуби Джукс из новеллы Р. Киплинга "Необычная прогулка Морроуби Джукса", Джордж Иден из новеллы Г. Уэллса "История покойного мистера Элвешема"» [Там же].

Возвращаясь к новеллистике Эдгара По, отметим, что «степень раздвоенности сознания героя в некоторых произведениях столь высока, что два сознания не умещаются в одном характере и каждое требует для себя самостоятельного физического существования» [Ковалев 1989: <http://philology.ru/literature3/kovalev-89a.htm>]. Реализация подобного замысла становится возможной в связи с использованием Эдгара По повествовательной структуры, опирающейся на пару: рассказчик – герой. Как отмечает исследователь творчества писателя Ю. В. Ковалев, «рассказчик олицетворяет нравственно-психологическую "норму", герой – отклонение от нее. Однако в большинстве случаев рассказчик и герой – одно лицо. В нем воплощены и норма, и отклонение, а повествование приобретает характер самонаблюдения» [Ковалев 1984: 188]. «Отсюда вытекает раздвоенность сознания, функционирующего на двух уровнях. Одно принадлежит человеку, совершающему поступки, другое – человеку, рассказывающему и объясняющему их» [Ковалев 1989: <http://philology.ru/literature3/kovalev-89a.htm>]. Так построены новеллы Эдгара

По «Падение дома Ашеро́в», «Человек толпы», «Золотой жук», «Спуск в Мальстрем», «Свидание», «Вильям Вильсон». По такому же типу повествовательной структуры или с ее элементами написаны английские новеллы «Дверь в стене» Г. Уэллса, «Рикша-призрак», «Необычная прогулка Морроуби Джукса» Р. Кипплинга и многие другие.

Сосредоточенность на внутреннем мире индивида в большой степени предопределила художественную структуру жанра английской новеллы, ее сюжетную динамику, способ повествования, эмоциональную установку, удельное соотношение реального и фантастического в произведениях малого жанра.

Одними из определяющих категорий в художественной структуре английской новеллы конца XIX века, являются категории времени и пространства, специфика которых очень напоминает поэтику Эдгара По. Что касается пространственной составляющей, то в новеллах Эдгара По, как правило, имеем дело с замкнутым, ограниченным пространством (мрачное подzemелье особняка («Бочонок Амонтильядо»), угрюмый, разрушающийся дом («Падение дома Ашеро́в»), стены библиотеки, в которой герой обрекает себя на добровольное затворничество («Береника») и, следовательно, с человеком, отъединенным от мира, когда сам он, его собственное сознание становится единственным объектом и субъектом анализа. В новеллах английских писателей замкнутость физического, трехмерного пространства также присутствует (например, родовой особняк Спенсера Брайдона из новеллы Г. Джеймса «Веселый уголок»), но гораздо сильнее акцентируется сознание героя, которое все также отъединено от мира и сосредоточено на самом себе («Рикша-призрак», «Приключения Морроуби Джукса» Р. Кипплинг, Г. Уэллс «Дверь в стене», «История покойного мистера Элвешема»).

Понятие времени в эстетической системе психологических новелл По, как правило, не имеет исторических или хронологических аспектов. Нередко обнаруживается такое его свойство, как гиперболизм (термин М. М. Бахтина)

[Бахтин 1975: 234 – 407], когда оно способно растягиваться или сжиматься. «Такой субъективной игре со временем» [Там же: 304] соответствует и «такая же субъективная игра с пространством» [Там же], как, например, в новелле Э. По «Колодец и маятник». Здесь налицо сжимаемость времени, когда сознание героя, упавшего в обморок после страшного приговора инквизиции, отключается. Пространственная перспектива также умышленно смещается. Реальность пространства (рассказчик постоянно приводит конкретные цифры) ставится под сомнение различными несоответствиями.

Похожие свойства хронотопа выявляются в новеллах Р. Киплинга и Г. Уэллса. В «Необычайной прогулке Морроуби Джукса» Р. Киплинга герой падает с лошади, теряет сознание и попадает в некое иное пространство, в «штаб-квартиру мертвецов, которые хоть и не умерли, но утратили право на жизнь» (Киплинг, с. 151). Когда Морроуби обнаруживают, и он приходит в себя, то герою кажется, что за это время он побывал в некоем фантастическом месте. В новелле также присутствует искажение временных параметров: «Казалось, столетия истекли с тех пор, как я покинул свой привычный мир» (Там же, с.163). Подобное свойственно и «Рикше-призраку». Увидев, рикшу, Пэнси замирает на неопределенное время и, возвратившись в реальность, не может определить, сколько он «отсутствовал»: «Долго ли оставался я без движения, не знаю» (Киплинг, с. 16). В новелле Г. Уэллса «Дверь в стене» в тот самый миг, когда за героем захлопывается мистическая дверь, также происходит смена пространственно – временной составляющей: «...в тот самый миг, когда дверь захлопнулась за мной,...я забыл о повседневной жизни. В одно мгновение я очутился в другом мире, превратившись в очень веселого, безмерно счастливого ребенка. Это был совсем иной мир...» (Уэллс, с. 528).

Отметим, что смена времени и пространства почти всегда совпадает с состояниями измененного сознания или сна, в которые Э. По часто помещает персонажей своих новелл. В новелле «Колодец и маятник» после освобожде-

ния французской армией герой пытается восстановить в памяти то, что пригрезилось ему в состоянии беспамятства, небытия. Сон выступает в качестве своеобразного «пропуска» в альтернативный мир, а пробуждение возвращает героя в обычные пространство и время. Этот же прием часто используется английскими новеллистами. В «Необычайной прогулке Морроуби Джукса» Р. Киплинг погружает героя в необычное состояние, вызванное лихорадкой: «Началось все это с легкого приступа лихорадки» (Киплинг, с.152). В «Двери в стене» Уэллс дает понять, что вся история привиделась герою в состоянии галлюцинации.

Художественно убедительная реализация таких состояний в новеллах По (особенно в новеллах типа «ghost story» и новеллах фантастического содержания) основывается на принципе достоверности повествования – принципе, составляющем одно из краеугольных положений теории новеллы Эдгара По. Особенность взгляда писателя заключалась в том, что он требовал распространения этого принципа на изображение заведомо невероятных, фантастических событий и явлений. Автор должен был завоевать абсолютное доверие читателя, убедить его в реальности фантастического и возможности невероятного. Стремясь к этой цели, писатель разработал ряд приемов, которые позднее прочно вошли в поэтику новеллистического жанра и были изучены и заимствованы английскими новеллистами. Прежде всего, укажем на обилие бытовых подробностей и житейских фактов. «Читатель, принимающийся за чтение новелл, сразу попадает в атмосферу обыденности, соприкасается с самыми обыкновенными людьми, находящимися в совершенно стандартных ситуациях. В восприятии читателя могут присутствовать любые эмоции — интерес, скука, сочувствие, неприязнь, но среди них не будет недоверия» [Ковалев 1984: 251]. Этому правила, установленного Эдгаром По, неукоснительно придерживались английские новеллисты Г. Уэллс, Р. Киплинг, Р. Л. Стивенсон и их многочисленные последователи. Все они «в высокой степени ценили инерцию доверия, возникающую на первых страни-

цах повествования и помогающую "разоружить" скептического читателя, создать условия, при которых он мог бы поверить в невероятное» [Там же].

Игра на грани реальности и фантастики выявляется среди «таинственных» новелл или новелл «ужасов» Р. Л. Стивенсона. В «Окаянной Дженнет» писатель передает такой случай соотношения фантастического и реального, когда реальное (прислуга пастора Соулиса Дженнет вполне – реальная женщина) вдруг представляется фантастическим (ее внешность соответствует внешности умершего человека), а фантастическое – реальным (появление Дженнет перед пастором после ее физической смерти) и «вместе с тем не утрачивается ощущение подлинности происходящего» [Урнов 1967: [http://lib.ru/STIVENSON/stivenson0\\_1.txt](http://lib.ru/STIVENSON/stivenson0_1.txt)]. Подобное соотношение характерно и другой новелле Стивенсона «Волшебная бутылка», в которой, совершенно обыкновенная, на первый взгляд, бутылка начинает творить чудеса, исполняя всевозможные желания ее обладателя, но чудеса имеют одно вполне реальное ограничение: бутылка не может продлить человеку жизнь. Выражен данный прием и в некоторых новеллах Р. Киплинга. Несмотря на явные признаки потусторонних сил, история приключений Морроуби Джукса воспринимается максимально правдоподобно благодаря многочисленным приметам реального мира (строевая винтовка «Мартини-Генри», деньги, которыми расплачивается герой, перочинный нож, конверт с неразборчивым штемпелем и маркой Виктории, адресованный Мисс Мон и т.п.). В другой новелле Киплинга – «Рикша-призрак», – построенной как «бредовое видение» Пэнси, в котором ему видится рикша, летающая по воздуху, обилие реалистических деталей <sup>51</sup> также направлено на то, чтобы до определенного момента спрятать фантастическое от читателя, создать у него иллюзию достоверности описываемых событий. Этот же прием наглядно отражен в новеллах Герберта Уэллса. Во всех своих фантастических произведениях писатель с убедительным мастерством и лукавством сплетает фантастику с самой обыденной

---

<sup>51</sup> Точные даты «осень 1882 года», «апрель 1885», выводы врача о болезни героя, иронические высказывания в отношении фантастических явлений.

реальностью. Так, в новелле «Яблоко» самый обычный плод яблочного дерева, именуемый одним из героев плодом с Древа Познания, три месяца сохраняет свежий вид, не сохнет, не сморщивается и не загнивает. В новелле «Волшебная лавка» подарки, полученные Джипом, утрачивают свои волшебные свойства и оказываются вполне обычными детскими игрушками.

Так, изучая эксперименты, начатые Эдгаром По в 30 – 40-е годы XIX столетия, английские новеллисты 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 психологической 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)» [Лебедева 2016f: 87].

Взгляды Э. По на поэтику новеллы во многом разделял, хотя открыто и не признавал этого, Генри Джеймс, «выработавший собственные новаторские способы и формы художественного воплощения внутреннего мира человека в малом жанре» [Лебедева 2016f: 88]. О нем как о реформаторе в области поэтики английской психологической новеллы будет идти речь далее.

#### 4.4. Генри Джеймс. Инновационная поэтика английской психологической новеллы

Используя термин *tale*, Генри Джеймс, как и Эдгар По, определял новеллу как сообщение о событии, связанном с жизнью отдельного персонажа. Для того чтобы новелла оставалась новеллой, нужна сосредоточенность исключительно на исследуемом случае. Как только интрига усложняется, и приключения героя достигают других участников действия, начиная влиять на них, жанр новеллы, по мнению Джеймса, трансформируется.

Генри Джеймс проявлял огромный интерес к жанрам малой формы и, что особенно важно, этот интерес не ослабевал с течением времени. Из сорока шести лет творческой деятельности писателя только восемь прошло без опубликования произведений малого жанра. Сам Генри Джеймс никогда не рассматривал свои новеллы как нечто вспомогательное: «Мне кажется, написать серию хороших новелл – задача вполне достаточная для одной жизни» [James 1975: 31].

Новеллистика Генри Джеймса сыграла большую роль в абсолютной переориентации английской новеллы с действия на действующее лицо, раскрывающее свое внутреннее «я». Писатель подсказал направление, следуя которому, английские авторы создали удивительные по психологической тонкости новеллы.

А. А. Елистратова отмечает такую особенность поэтики психологизма писателя, как признание необходимости связи произведения с реальностью, со средой [Елистратова 1973 [http://modernlib.ru/books/dzheyms\\_genri/predislovie\\_k\\_knige\\_dzheyms\\_genri\\_povesti\\_i\\_rasskazi/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/dzheyms_genri/predislovie_k_knige_dzheyms_genri_povesti_i_rasskazi/read_1/)]. Отправным пунктом для Г. Джеймса чаще всего служили реальные жизненные факты: «это мог быть случайно услышанный анекдот или воспоминание о какой-нибудь мимолетной встрече, или подмеченные во время прогулки выражение лица, поза, облик попавшегося ему прохожего. Как писал сам Джеймс, внут-



ренный голос подсказывал ему: «Драматизируй! Драматизируй это!» Так родились многие из его новелл – в том числе и «Дэзи Миллер», и «Письма Асперна», и «Поворот винта» [Там же]. Основное, что привлекало Г. Джеймса, это «механика» внутренней жизни, не просто статичное сознание, а постоянно развивающееся в столкновении с противостоящими ему силами объективного мира.

Интерпретация новелл писателя невозможна без учета новейших на тот период открытий в области сознания. Так, к примеру, действие новеллы «Веселый уголок» сосредоточено в родовом особняке главного героя Сенсера Брайдона. По задумке Джеймса, этот дом-лабиринт символизирует сознание персонажа. Блуждание Спенсера по ночному дому со светильником становится метафорическим выражением поиска своей целостности, спровоцированного острым ощущением нереализованности в поисках ответа на вопрос, не упустил ли он какого-то другого варианта развития собственной личности, оставшись в Америке и направив свои силы не на духовные, а на практические цели?

Анализируя природу литературного произведения, Джеймс выступал против деления прозаических произведений на произведения характера (психологические) и произведения события (приключенческие): «Что такое характер, как не определяющий момент события? Что такое событие, если не иллюстрация характера?» [James 1948: 13].

Преобразование новеллистического жанра было обусловлено новой концепцией автора, разработанной писателем. Если у Эдгара По автору предоставлено право окончательной оценки характеров, событий и отдельных точек зрения, то Генри 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. Через

сознание основного героя преломляются события, ситуации, характеры» [Лебедева 2016f: 88]. Джеймс говорил, что он предпочитает «подавать изображаемый материал через восприятие стоящего более или менее отстраненно, не слишком вовлеченного в действие умного свидетеля или рассказчика» [Vaugh 1948: 1550], но «впечатления подаются в третьем лице писателем, который должен проникнуть в сознание своего героя, слиться с ним, изобразить мыслительный процесс изнутри методом внутреннего монолога. Так, 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")» [Лебедева 2016f: 88].

В силу потребностей собственного творческого развития, не без влияния Г. Джеймса, к введению в новеллистическое повествование дополнительного персонажа прибегает Джозеф Конрад («Молодость», «Сердце тьмы» и др.), также заострявший необходимость связи произведения со средой. В предисловии к циклу новелл «Short stories» («Короткие рассказы») Конрад подчеркивает, что исключительно все его новеллы были написаны в процессе работы «не только над вопросами стиля, но и над связями с действительной жизнью, какой он ее знал» (Конрад, с. 672). Создав это промежуточное звено, Конрад все более склоняется к этой усложненной косвенной манере, получившей в западном литературоведении название «точки зрения».

Использование писателями 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 несколь-

ких интерпретаций одного и того же текста» [Лебедева 2016f: 89]. «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» [Там же]. Такой метод называют методом «смещенного повествования» [Tanner 1963]. Часто смещение и расщепление единого пространства и времени происходит, когда достигает апогея внутренний конфликт героя с окружающей средой (Г. Джеймс «Веселый уголок»). Английские новеллисты, углубляясь в кропотливый психологический анализ, все чаще применяют усложненную манеру косвенного повествования в духе Генри Джеймса (Г. Уэллс «Дверь в стене», Р. Киплинга «Рикша-призрак»).

#### **4.5. Жанровые вариации новеллы XIX века**

Литературоведы, характеризуя английскую новеллу XIX века, помимо прочих особенностей, акцентируют внимание на ее жанровом многообразии. Так, у одного Герберта Уэллса исследователи признают наличие авантюрно-приключенческих («Приключения Томми»), фантастических («Волшебная лавка»), так называемых страшных историй (ghost story) («Неопытное привидение»), а также выделяют экзотические истории («Остров Эпиорниса», «В обсерватории Аву»), нравоописательные новеллы («Каникулы мистера Ледбеттера», «Правда о Пайкрафте»), романтические новеллы («Колдун из племени Порро»), новеллы-притчи («Царство муравьев», «Страна слепых»). У Р. Киплинга есть «эскизы» восточного сюжета («Ворота ста печалей», «Город страшной ночи» и др.), а также фантастические новеллы («Рикша-призрак», «Странная поездка Морроби Джукса»). В форме остроумной пародии на жанр авантюрно-приключенческой и сенсационной новеллы написаны «Новые тысяча и одна ночь» Р. Л. Стивенсона и «Кентервильское при-

видение» О. Уайльда. Так называемые «морские» новеллы пишет Дж. Конрад (все новеллы циклов «Приливы и отливы», «Рассказы о непокое»).

Среди многочисленных видов и типов новеллы, релевантных для нашего исследования, особо выделяются три, наиболее распространенные: это «**романтическая новелла**» («новелла romance»), «**новелла ужасов**» («ghost story», «horror story») и «**сенсационная новелла**» («sensation story»<sup>52</sup> – прототип детективной новеллы).

«Романтическая новелла» («новелла romance»), ведущая свою родовую от средневекового рыцарского романа, акцентирует любовь и брак как основу социальных отношений<sup>53</sup>. Такая новелла обязательно есть и у крупных новеллистов XIX столетия (Ч. Диккенс, Дж. Конрад, Г. Уэллс, Т. Гарди, Г. Джеймс, Р. Л. Стивенсон), и у писателей, в чьем творчестве жанр занимает не столь большое место (Ш. Бронте, Дж. Элиот, Дж. Мередит, Э. Гаскел). Этот традиционный тип новеллы получает наибольшее распространение, на его фоне совершенной новинкой выглядит второй тип. Виток интереса к науке и иррациональному на фоне ряда благоприятных экономических и социальных условий развития рынка периодических печатных изданий в середине и конце XIX столетия обусловили увлечение английского общества новеллистикой типа «ghost story», «horror story», «sensation story».

Английская новелла ужасов («ghost story», «horror story») адаптирует основные поэтологические черты готического романа XVIII века, среди которых выделяются такие важные категории поэтики, как пространственно-временная доминанта, персонажно-образная система, сюжетология и категория сверхъестественного. Сверхъестественное становится неотъемлемым родовым признаком такой новеллы. Выделяются три категории сверхъесте-

---

<sup>52</sup> 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>53</sup> Г. Уэллс «Жемчужина любви», «Сердце мисс Винчельси», Г. Джеймс «Дейзи Миллер», Р. Л. Стивенсон «Олалла».

ственного (концепция Цв. Тодорова): «таинственное», объяснимое с точки зрения разума; «волшебное», относящееся к истинным потусторонним проявлениям и «магическое», природа которого неизвестна [Тодоров 1999]. Вне зависимости от того, какой из перечисленных видов иррационального писателя допускают на страницы своих новелл, сверхъестественное является их характерным атрибутом (Киплинг Р. Необычайная прогулка Морроуби Джукса, Г. Уэллс «История покойного мистера Элвешема»).

Манера и приемы жанра «sensation story», когда он начинает смыкаться с детективным новеллистическим жанром, как отмечает М. В. Урнов, впервые заметны у Р. Л. Стивенсона в его новеллах «Новые тысяча и одна ночь». «Симптоматично упоминание в "Алмазе раджи" французского романиста Эмилио Габорио и героя его условно-детективных романов сыщика Лекока, как и появление детектива в новелле с отвечающим случаю заглавием "Приключения принца Флоризеля и сыщика"» [Урнов 1967: [http://lib.ru/STIVENSON/stivenson0\\_1.txt](http://lib.ru/STIVENSON/stivenson0_1.txt)].

В 1850-е гг. Диккенс, а в конце столетия К. Дойл начинают пробовать себя в детективной новелле, которая в это время приобретает в Англии необычайную популярность. И хотя детективные новеллы – это в основном «остросюжетные произведения со сложной, запутанной интригой, способной заинтересовать, привлечь как можно более широкий круг читателей, писатели, представляя своих героев, сыщиков Скотленд-Ярда, обращают внимание не только на их характер и внешность, но и на элементы научности, свойственные их деятельности» [Еремкина 2009: <http://cheloveknauka.com/stanovlenie-i-razvitie-zhanra-rasskaza-v-angliyskoy-literature-viktorianskogo-perioda>]. Кроме того, остросюжетность всегда синтезируется с психологическим анализом, опыт которого продолжает накапливаться английской новеллой.

#### **4.6. Межжанровое взаимодействие новеллы и романа.**

##### **Романизация малого жанра. Новелла как вставной текст**

Как уже было сказано, в конце XIX столетия в английской литературе складывается ситуация, благоприятная для развития малых жанров. «Появляется целый ряд периодических изданий, в которых центральное место отводится новелле, выходят антологии, сборники и циклы новелл, популярные руководства по сочинению short story. Статьи и рецензии многочисленных критиков (Э. Лэнга, Р. Ле Галлиена, Э. Госса и других) способствуют росту популярности жанра и упрочению его авторитета в глазах читателей» [Бурцев 2010: 135].

Многие писатели делают новеллу основной сферой своей деятельности. К таковым можно отнести Р. Киплинга, Р. Л. Стивенсона, Дж. Конрада (автор «Лорда Джима», «Ностромо» и других романов был объявлен классиком малой прозы). У Г. Уэллса критики насчитывают около семидесяти новелл, более ста у Г. Джеймса, который писал: «Мне хотелось бы, чтобы оставленное мною литературное наследие – как бы бедно оно ни было – состояло из большого количества безупречных коротких вещей, новелл и повестей, иллюстрирующих самые разнообразные стороны жизни – той жизни, какую я вижу, знаю и чувствую...» [Цит. по: Елистратова 1973: [http://modernlib.ru/books/dzheyms\\_genri/predislovie\\_k\\_knige\\_dzheyms\\_genri\\_povesti\\_i\\_rasskazi/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/dzheyms_genri/predislovie_k_knige_dzheyms_genri_povesti_i_rasskazi/read_1/)].

Изучение творчества большинства писателей конца XIX столетия (О. Уайльд, Г. Джеймс, Р.Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Р. Киплинг, К. Дойл) показывает, что малый жанр практически всегда тесно соседствует с романом. Вопрос о взаимосвязи и взаимодействии романа и новеллы анализируемого периода составляет особую проблему. При его изучении выявляются две точки зрения, которые вытекали из гипотезы о невозможности мирного «со-

существования» романа и новеллы, выдвинутой еще в 1920-е годы Б. Эйхенбаумом [Эйхенбаум 1925].

Согласно первой точке зрения, специфические черты малой прозы – лаконичность, гибкость, мобильность – «позволяют новелле выступать в роли первооткрывателя, разведчика новых тем и пластов жизни. На определенных этапах малый жанр становится собирателем неустоявшегося материала, предваряя синтетические художественные обобщения в крупных жанрах» [Бурцев 2010: 136]. Подобное явление, безусловно, имеет место быть. К примеру, новеллы Оскара Уайльда («Сфинкс Без Загадки», «Портрет г-на У. Г.», «Преступлении лорда Артура Сэвила», «Образцовый миллионер») в известной степени предварили единственный роман писателя «Портрет Дориана Грея». Частично фантастические сюжеты и герои новеллистических циклов Р. Л. Стивенсона «Клуб самоубийц» и «Алмаз раджи» тематически подготовили его приключенческие романы. От новеллы писателя «Олалла» открылся прямой путь к роману «Владелец Баллантрэ. В своих ранних новеллах «Динамо-бог» и «Человек, который делал алмазы» Г. Уэллс только «нащупывает» тему безжалостного технического прогресса в современном ему обществе, тогда как в романах «Остров доктора Моро», «Человек-невидимка», «Война миров» поставленная в малом жанре тема получает глубокую и многослойную проработку.

Согласно второй точке зрения, «малый жанр появляется лишь на основе уже освоенного материала и представляет таким образом "конденсацию больших форм"» [Бурцев 2010: 136]. Так, наиболее удачную обработку романов «Золотая стрела» и «Ностромо» Джозеф Конрад дает в новелле «Тремолينو» («Зеркало моря»). Настоящими «конспектами романов» [Селитрина 1989: <http://cheloveknauka.com/genri-dzheyms-i-problemy-angliyskogo-romana-1880-1890-e-gg>] Генри Джеймса «Послы» и «Крылья голубки» Т. Л. Селитрина называет новеллы «Мол Эвелин», «Веселый уголок», «Зверь в чаще». Подтверждением второй точки зрения может также служить развитие

так называемой «черной» традиции. «Страшные» истории Р. Л. Стивенсона («Окаянная Дженнет») и Р. Киплинга («Необычайная прогулка Морроуби Джукса», «Рикша-призрак») восходят к готическому роману. Не противоречит этой точке зрения и творчество уже названного нами Г. Уэллса, который написал большинство своих научно-фантастических новелл уже после создания «Машины времени», «Острова доктора Моро» и других романов.

Конечно, создавая на основе сходных сюжетов произведения различных жанров, писатели не просто дают вариации одного сюжета, а используют специфические возможности жанров, раскрывая ту же тему либо более широко (в романе), либо более узко (в новелле), меняя в связи с этим и акценты.

Развиваясь в сложном диалектическом единстве с романом, новелла претерпевает процесс жанровой трансформации: пользуясь словами М. М. Бахтина, приобретает «проблемность, специфическую смысловую незавершенность» [Бахтин 1975: 451] и оказывается вовлеченной в «живой контакт с неготовой, становящейся современностью» [Там же]. В этом смысле можно говорить о «романизации» жанра. Анализируя данное явление, мы имеем в виду накопление в новелле ряда признаков, сближающих ее с жанром романа в понимании современной теоретической поэтики. При этом необходимо помнить, что романизация новеллы – не есть ее «подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть ее освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит ее собственное развитие, от всего того, что превращает» [Там же: 482] ее «рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм» [Там же]. Безусловно, явление романизации новеллы «нельзя объяснять только прямым влиянием самого романа» [Там же: 451]. Оно, как справедливо отмечает Бахтин, «неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман» [Там же].

Происходящие в последней трети века в английском эстетическом сознании сложные процессы, обусловленные, в частности, выдвиганием на



первый план духовно-гуманистической проблематики, составляющей главный интерес в изображении действительности, «оживляют художественные поиски в области психологизма» [Федоров 1990: 104]. Основным и прямым объектом и в романе, и в новелле, «становится именно психология человека, выступающая как некая самоценность, а психологизм представляет собою специальную и целенаправленную разработку способов и форм ее воплощения и раскрытия» [Иезуитов 1970: 40]. Все это приводит к обновлению и переосмыслению, как самого жанра романа, так и новеллы. Тем не менее, ряд конструктивных изменений новеллистического жанра, релевантных для нашего исследования и заявленных нами как романизация, связан именно с процессом межжанровой коммуникации романа и новеллы, с их взаимным влиянием и взаимообогащением.

В немногочисленных теоретических выкладках конца века, приоритетной среди которых являлась теория новеллы Эдгара По, жанрово типичными считались новеллы, имеющие одну сюжетную линию, основой которой служило любопытное, занимательное, необычайное происшествие. Развитие сюжета вмещало очень небольшое количество сюжетных эпизодов, каждый из которых представлял лишь часть единого происшествия или приключения, общий объем повествования невелик, время и место действия обычно узко ограничены (повествование об одном событии из жизни героя), образ героя статичен, нет развития характера. Все это предполагало единую точку зрения на происходящее с характерным речевым единообразием. На практике английская новелла конца столетия совсем не укладывалась в узкие теоретические представления о жанре. Коррелируя с развитием романа, новелла постоянно изменяется поэтологически. Интерес писателей к проблемам психической деятельности, к наблюдениям над человеческой психологией становится серьезным и постоянным. Новые темы формируют новый образ героя, нередко страдающего душевным расстройством или находящегося на грани разума и безумия. В качестве примера приведем уже упоминавшихся

нами Морроуби Джукса из новеллы Киплинга «Необычная прогулка Морроуби Джукса» и Джорджа Идена из новеллы Уэллса «История покойного мистера Элвешема».

В новелле формируется новый уровень разработки и новые приемы создания характеров героев. Сюжетным и проблемным центром произведения становится характер, и прежде всего, характер центрального персонажа, который, обуславливает действие; сюжет все чаще понимается как развитие характера, основной чертой которого является его романная незавершенность. В новеллах Р. Киплинга, Дж. Конрада, Г. Уэллса создается художественный мир, по охвату и структуре тяготеющий к романному. Традиционная новеллистическая форма, изначально не предполагавшая пространственную экстенсивность, теперь нередко демонстрирует широкий географический фон («Джорджи Порджи» Р. Киплинг, «Юность» Дж. Конрад), одновременно с этим неизбежно увеличивая продолжительность времени действия. Новеллистическое пространство может втягивать в сюжетное действие разные страны, города, нравы, обычаи, экзотику и этнографию, которые порой выписываются весьма подробно. Данная тенденция наиболее явно выражена в новеллистике Р. Киплинга, в новеллах которого значительны описательные (этнографические) элементы, связанные с Индией («Бими», «Моти-Гадж, мятежник», «Ворота ста печалей», «На городской стене», «В доме Судху», «За чертой», «Без благословения церкви»). За счет включения подобных элементов новелла приобретает еще одно романное свойство, связанное с наличием пространственных рассуждений, описаний, отвлечений, имитирующих неспешное течение романного сюжета, что открывает большие возможности для диалектики и рефлексии.

Объем новеллы становится все более условным понятием. «Подражая» более крупной форме, новелла нередко сегментируется, дробится на фрагменты, части или даже главы. Из шести частей состоит новелла «Урок масте-

ра» Г. Джеймса, из трех – новелла Р. Киплинга «Без благословения церкви». В переплетении глав и частей может сочетаться несколько сюжетных линий.

Несмотря на относительно малый объём, новеллы нередко вмещают в себя широкую панораму социальной жизни. Данное свойство обусловлено «новым психологизмом», признававшим необходимость связи произведения с реальностью, со средой. Объектом анализа в новеллах становится взаимосвязь состояния сознания человека и его поведения. Это характерно новеллам Дж. Конрада, Г. Джеймса, Г. Уэллса. Так, например, в новелле Уэллса «Филмер» «герой находится в ожидании возможной гибели (первое испытание летательного аппарата), его неотступно преследует мысль о грядущей опасности. Уэллс концентрирует своё внимание на поисках истоков страха Филмера, приведшего его к самоубийству, и находит их в социальной сфере. При этом писатель не только изображает сам процесс сознания героя, но и анализирует причины и следствия, определяющие действие, и вытекающие из особенностей развития общества, сформировавшего человека» [Рязанцева 1988: <http://cheloveknauka.com/novellistika-g-dzh-uellsa>]. Перед читателем предстает совершенно равнодушная публика, неготовая к восприятию всего нового. Уэллс подробно описывает мытарства изобретателя, тщетно пытавшегося доказать крупнейшим лондонским редакциям, военному министерству и другим инстанциям полезность своего детища. Трагическое противоречие между художником и обществом – в центре новеллы Генри Джеймса «Урок мастера». «В ней знаменитый писатель Сент-Джордж предупреждает молодого литератора Оверта, чтобы тот не следовал его примеру служения ложным богам: деньгам, роскоши, светской жизни, заботам о том, чтобы устроить детей и одеть жену. Сент-Джордж презирает собственные книги и коммерческий успех, который открыл ему доступ в светское общество, обеспечил ему комфорт, роскошь, семейный уют» [Елистратова 1973: [http://modernlib.ru/books/dzheymys\\_genri/predislovie\\_k\\_knige\\_dzheymys\\_genri\\_po\\_vesti\\_i\\_rasskazi/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/dzheymys_genri/predislovie_k_knige_dzheymys_genri_po_vesti_i_rasskazi/read_1/)].

Писатели отходят от традиционной для новеллы единой точки зрения на происходящее, что в большой степени, как уже говорилось, связано с поэтикой Генри Джеймса, который выдвинул теорию «многосубъектного сознания» (изначально применительно к роману) как совокупности точек зрения на мир многих рассказчиков. Являясь сторонником авторской непричастности к изображаемому, писатель выступал за объективную подачу материала без навязчивого присутствия автора, но через введение повествователя. В такой манере написаны новеллы Генри Джеймса («Бруксмит», «Пойнтонская добыча», «Что знала Мейзи'У», «Урок мастера», «Поворот винта»), Джозефа Конрада («Молодость», «Сердце тьмы»), Р. Киплинга («Рикша-призрак», «Ворота ста печалей», «Жизнь Мухаммед-Дина»).

Логичным в свете вышеупомянутого приема выглядит пересмотр жанра традиционной установки на речевое единообразие. Согласно традиционной теории, для новеллы характерна принадлежность речи одному субъекту восприятия. Анализ повествовательной структуры новелл Г. Джеймса и Дж. Конрада показывает, что субъектная организация этих произведений многослойна. Характерное для эпоса повествование от третьего лица, обусловленное фигурой «анонимного» повествователя, усложняется за счет введения точек зрения многих персонажей. Основная пространственная и фразеологическая точка зрения на события в анализируемых новеллах закрепляется за центральным персонажем, однако в новеллах часто присутствуют точки зрения и других персонажей, обозначенные прямой и косвенной речью, что создает полифоничную и неоднозначную картину происходящих событий, рождает возможность существования нескольких интерпретаций одного и того же текста, открытые концовки («Ворота ста печалей», «Приключения Морроуби Джукса Р. Киплинг, «Дверь в стене» Г. Уэллс). «Активное использование писателями приема "точки зрения" композиционно усложняет новеллистическое повествование» [Лебедева 2016f: 89].

Эволюционное изменение поэтологических свойств малого жанра, обусловлено еще и тем, что, развиваясь как самостоятельный жанр и испытывая воздействие со стороны романа, новелла не прекращает взаимодействие с большим жанром **в качестве его вставного элемента**.

На протяжении XIX века в рамках романа новелла выполняет несколько функций. В начале столетия она ложится в основу такого жанра, как роман-сериал. Как пишет И. В. Егорова, в романе Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» «в свете первоначального замысла все новеллы были частью основного сюжета, объединенного общей рамкой. Путешествие пиквикистов подразумевало встречу с новыми людьми, каждый из которых должен был сообщать им какие-либо новые сведения. "Пиквик" должен был, таким образом, представлять собой роман как собрание новелл» [Егорова 2009: 18]. Действительно, такие свойства новеллистического жанра, 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» – [Там же: 16], что отвечает одному из главных условий существования жанра<sup>54</sup>. Например, «описание празднования Рождества приходится на декабрьский выпуск, а рассказ о валентинке Сэма увидел свет в февральском выпуске. Читателям нравилось находить параллели между собственным опытом и жизнью литературных героев. Границы мира героев расширялись, и читатель чувствовал, что этот мир

---

<sup>54</sup> При изучении «Записок Пиквикского клуба» «необходимо учитывать не только литературный контекст, но и то обстоятельство, что Диккенс – один из первых в мировой литературе авторов, сделал литературу продуктом (в том числе, и продуктом потребления). Если Диккенс и изобрел новую форму романа, то роман этот может называться роман-продукт. Вопрос формы в литературных проектах такого типа становится ключевым. Стабильность жанровой формы являлась гарантией успеха. Риск нарушения жанра (здесь понимаемого как договора между автором и читателем) грозил разрушить литературно-коммерческое предприятие. Именно поэтому *форма не просто главенствовала – она зачастую определяла и формировала содержание*» [Егорова 2009: 14].

включен в его собственный» [Там же]. Но, очевидно, что при такой структуре романа сам термин *вставная новелла* достаточно спорный.

«Мир первых выпусков "Пиквикского клуба" часто называют идиллическим, в нем еще нет зла, отсюда и возникает необходимость ввести зло в "изолированном" виде, заключив его в рамки вставных новелл» [Там же: 18]. Вставные новеллы в романе моделируют своеобразную «"параллельную", "альтернативную" реальность» [Там же: 19], противостоящую реальности основного повествования. Они «обеспечивают сюжетную симметрию, через принцип удвоения основных событий. В альтернативной реальности события строятся по-иному, как будто бы со знаком минус. Таких ситуаций, по-разному реализуемых в мире мистера Пиквика и в альтернативной реальности вставных историй, множество (брак по расчету; брак без согласия родителей; отец, отправляющий сына в долговую тюрьму; сиротство и т.д.)» [Там же: 19]. Так, «обретя завязку в двенадцатой главе, роман начинает организовываться внутренне, сплетаются внутренние и внешние принципы организации формы, связанные с сериальной природой "Пиквика"» [Там же: 17]. Если «Пиквик» изначально не задумывался как связное повествование и роман предполагался как собрание новелл, то теперь новелла в романе «Посмертные записки Пиквикского клуба» начинает играть роль полноценного вставного жанра.

Нередко в качестве вставного элемента авторы 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>55</sup> Черного Энди о Тоде Лапрайке» включается в качестве вставной новеллы в роман Р. Л. Стивенсона «Катриона».

Новелла как вставной элемент присутствует и в готическом романе, который в период поздней готики практически сходит со сцены. Его место занимает готическая новелла, у которой появляются своеобразные черты. Мы

---

<sup>55</sup> Мы ссылаемся на общепринятую версию перевода данного текста на русский язык. Мы рассматриваем данное произведение как новеллу.

не сосредотачиваем внимание на самой готической новеллистике, потому что готическая новелла как таковая детально проанализирована в диссертации Натальи Васильевны Водолажченко «Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла "В зеркале отуманенном")» [Водолажченко 2008]. Результаты, достигнутые в этой работе в отношении особенностей жанрового канона английской готической новеллы, межжанрового взаимодействия готической новеллы и романа, а также специфики циклизации малого жанра, учитываются нами. Опорными для нашего исследования являются следующие положения, сформулированные Н. В. Водолажченко:

1) «английская готическая новелла в целом опирается на жанровый канон романной формы, откуда берут начало такие категории ее поэтики, как хронотопическая организация, категория сверхъестественного и образность» [Водолажченко 2008: <http://cheloveknauka.com/poetika-goticheskoy-novellistiki-dzh-sh-le-fanyu>];

2) «готический канон в новелле демонстрирует заметные трансформации: классический хронотоп средневекового замка редуцируется до пространства отдельно стоящего дома и дополняется новыми топосами (комната-лаборатория или библиотека). На смену персонажам злодеям и наивным героиням приходят современные герои. Сверхъестественное утрачивает локализацию в конкретном топосе, динамично перемещаясь и вне его пределов; авторы фокусируются на описании индивидуального опыта общения с потусторонними силами, что влечет за собой зарождение принципов психологизма» [Там же];

3) «основными средствами циклизации новелл являются: сквозные персонажи, построение повествований по единой композиционной схеме, наличие сквозных мотивов и повторяющихся поэтологических деталей» [Там же].

Нас интересует вопрос дальнейшей перспективы существования готической новеллы в английской литературе, и таковая, на наш взгляд, связана с

утверждающейся в романе полижанровостью, жанровым полиморфизмом, представляющим интересные модели художественного синтеза поэтики новеллы и романа, сказки и романа и т.д. Соответственно далее в работе мы уделяем внимание новелле как вставному тексту, как интертекстуальному включению и соединению черт романной поэтики с новеллистическими чертами и приемами.

Новелла как вставной элемент позднего готического романа отразила поиск авторами нового способа познания мира через оригинальные форму и содержание, опирающиеся на художественную условность и авантюристичность повествования одновременно. Не утрачивая динамичности действия, новелла психологизируется, автор сосредоточивает внимание на внутреннем мире героев. По мере развития действия в новеллах происходит изменение характеров персонажей, выявляющееся в процессе их саморефлексии (приема, заимствованного новеллой из романа).

Известная в определенном смысле схематичность сюжета вставных новелл ранних готических романов (Г. Уолпол, А. Рэдклиф) преодолевается, и во вставных новеллах более поздних романов (Ч. Метьюрин «Мельмот Скиталец») из интенсивного пространства готического топоса автор все глубже вырабатывает внутреннее, психическое пространство персонажа. Тем фабульным компонентом, с помощью которого автор направляет сюжетное разворачивание во внутреннее пространство сознания героя, становится заключение, изоляция, обособление главного субъекта повествования: будучи жестко ограниченным в пространстве, герой вынужден пристально вглядываться в причудливые подробности своей душевной жизни. Рефлексия оказывается одним из отличительных признаков готического персонажа вставной новеллы. Особое внимание к механизмам душевной жизни постепенно дает возможность разнообразить и усложнять сюжетное развитие посредством использования продуктов психической жизни персонажа, почти всегда принимающей форму измененных состояний. «Невротизм, полусон, полу-



бред, видения, сны, сумасшествие создают тот сложный душевный лабиринт готического персонажа, в котором он продолжает свои блуждания» [Заломкина 2003:<http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm>]. Возьмем, к примеру, вставную новеллу Ч. Метьюрина «Рассказ испанца» из романа «Мельмот Скиталец», проанализированную нами в статье «Поэтологическая специфика вставной новеллы английского готического романа» [Лебедева 2016g]. В новелле «искусно разработанная авантюрная интрига и внутренний конфликт, построенный на противопоставлении добродетельного юноши Алонсо и порочного монаха-злодея, отцеубийцы работают на фоне того, что все действие сосредотачивается не на внешних перипетиях сюжета, а переносится в темные глубины человеческого сознания. Суть поэтики обозначенной вставной новеллы, заключен, по нашему мнению, в следующих строках произведения, когда монах говорит: «...столько всего странного приходит в голову каждый день, что события, которые другому запомнились бы, вероятно, на всю жизнь, проплывают передо мной, как тени, а мысли обретают плоть. **Событиями для меня становятся чувства**» (Метьюрин, с. 217). Физические ощущения ужаса и страха отходят на второй план, автор заменяет их описаниями особых психологических состояний. Кровожадного монаха не удовлетворяет просто убийство человека (его собственного отца), гораздо большее удовольствие он испытывает от причинения моральных страданий, от «ковыряния» в человеческих сердцах: «Перерезать горло отцу – это был, разумеется, благородный поступок..., но тут надо было **резать по живому человеческие сердца, добираться до самой сердцевины их, ковырять их** день ото дня и с утра до вечера, и я никогда не сидел без дела» (Там же, с.221)» [Лебедева 2016g: 43]. Задание присматривать за заколоченной дверью, где умирали влюбленные, монах расценивает как величайшее удовольствие: «Это было моим послушанием (нет, – моим наслаждением) присматривать за этой дверью якобы для того,

чтобы исключить для них всякую возможность побега (они-то знали, что такой возможности нет)» (Там же: 224).

Немаловажным является тот факт, что в поздних готических романах наличие сверхъестественного не всегда оказывается необходимым и обязательным компонентом вставных новелл. Так, в романе Ч. Метьюрина «Мельмот Скиталец» вставных новелл четыре: «Рассказ испанца», «Повесть об индийских островитянах», «Повесть о семье Гусмана», «Повесть о двух влюблённых», к ним можно прибавить ещё одну, не имеющую особого заглавия (рассказ англичанина Стентона <sup>56</sup> в гл. III первой книги). «Каждая из вставных новелл могла бы существовать и отдельно как совершенно самостоятельное произведение, поскольку каждая отличается от других, как в жанровом отношении, так и по своему стилю, составляя замкнутое в себе целое. Некоторые (например, "Рассказ испанца"), конечно, представляют собою типичные готические новеллы со всеми присущими им качествами и стилистическими особенностями, но их сменяет экзотическое сентиментально-романтическое повествование, действие которого сосредоточено в бенгальском заливе Индийского океана ("Повесть об индийских островитянах"). Другая вставная новелла имеет автобиографическую основу ("Повесть о семье Гусмана"); последняя из новелл ("Повесть о двух влюблённых") представляет собою образцовую историческую новеллу» [Алексеев 1983: [http://lib.ru/INOOLD/METURIN/melmoth0\\_1.txt](http://lib.ru/INOOLD/METURIN/melmoth0_1.txt)].

---

<sup>56</sup> Мы ссылаемся на общепринятые версии перевода данных вставных текстов на русский язык. Слова *рассказ* и *повесть* в данном случае – трактовка переводчика, для которого разница в жанрах «новелла», «рассказ» или «повесть» не представлялась значительной. Мы рассматриваем данные произведения как новеллы. В оригинальной версии все эти вставные новеллы маркированы как *tale*, например, «Stanton's Tale», «Tale of the Spaniard», «Tale of the Indians» и т.д.

#### 4.7. Циклизация и типологические особенности английского новеллистического цикла

Одной из типологических особенностей новеллы рубежа веков является усиление эпического начала. Своеобразие новелл Р. Л. Стивенсона, Р. Киплинга, Дж. Конрада и других новеллистов заключалось в том, что, будучи отражением многочисленных частных судеб и ситуаций, они представляли в то же время попытку осмыслить определённый переломный период в развитии английского общества. Потребность осмыслить в художественном виде своё время и судьбу современника находит выражение в циклизации новеллы.

Проанализировав труды отечественных и зарубежных ученых по циклу [Clay 1998; Dunn 1995; Green 2001; Kennedy 1995; Mann 1988; Афолина 2005; Егорова 2004], будем определять авторский прозаический цикл «как систему особым образом организованных текстов. Оставаясь относительно самостоятельным, каждый текст, входящий в цикл, одновременно 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.)» [Афолина 2005: <http://cheloveknauka.com/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla>].

Опираясь на исследование Е. Ю. Афолиной «Поэтика прозаического цикла» [Афолина 2005], выделим в структуре текста цикла несколько звеньев. Объединяющим в целое все входящие в цикл тексты-эпизоды является заглавие, которое локализует цикл как единый текст. На уровне композиции единство цикла, согласно Афолиной, определяется «рамкой «начало-конец»<sup>57</sup>, на уровне организации повествования – спецификой функционирования

---

<sup>57</sup> Мы отталкиваемся от понимания рамки «начало - конец», изложенного в работе Афолиной Е. Ю. «Поэтика авторского прозаического цикла»: «В начале текста (введение, вступление, пролог, начальный фрагмент первого текста-эпизода) программируется структура всего цикла: основные мотивы, композиция, сюжетная схема. Также в начале текста часто присутствуют элементы, открыто манифестирующие его единство. Такими

системы мотивов, взаимодействие которых позволяет соотносить тексты-эпизоды по ассоциации, формировать метаобразы цикла и образ повествователя» [Там же: <http://cheloveknauka.com/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla>]. Говоря о сюжете<sup>58</sup> в цикле, Елена Юрьевна ссылается на мифопоэтическую схему, выявленную Дж. Фрэзером [Фрэзер 1980: 180]. Согласно этой схеме, «отдельные фрагменты эпического повествования в своей последовательности образуют символическую картину смены состояний человека...: фазу уединения, фазу партнерства, фазу гибели и фазу обновления героя» [Там же].

Рассматривая поэтику английского новеллистического цикла конца XIX столетия, мы опираемся на типологию циклов, предложенную С. В. Нестеровой [Нестерова 2012], которая, в свою очередь, формирует свою типологию на основе точки зрения, приведенной в монографии Рольфа Лундена [Lundén 1999]. Лунден, как замечает Нестерова, «выделил четыре типа циклов новелл ("комбинаций" новелл в авторской терминологии) и расположил их по "шкале открытости/закрытости" в порядке убывания единства между частями. Ведущим критерием для отнесения того или иного цикла к определенному типу у Лундена являлась специфика сюжетостроения» [Нестерова 2012: 7]. Нестерова также располагает циклы по оси «открытости/закрытости», но, «анализируя циклообразующие связи, исследовательница делает акцент на формообразующем аспекте взаимодействия частей, рассматривая структурообразующие механизмы» [Там же]. Такой подход кажется нам наиболее подходящим, учитывающим специфику поэтики английского новеллистического цикла конца XIX столетия в полной мере.

---

элементами могут быть мотивировка повествования и / или заявленный как персонаж единый повествователь. В конце текста (заключение, эпилог, заключительный фрагмент последнего текста-эпизода) происходит итоговая концентрация ключевых элементов высказывания, каким является цикл (прямые оценочные суждения персонажа-повествователя, описание ситуации рассказывания, основные мотивы цикла)» [Афони́на 2005: <http://cheloveknauka.com/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla>].

<sup>58</sup> Термин *сюжет* по отношению к циклу можно использовать достаточно условно.

К наиболее «закрытому» с точки зрения внутренней структуры С. В. Нестерова относит структурированный тип цикла, который стал первым в истории английской литературы («Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера). К особенностям структурированного цикла относят «наличие обрамляющей истории, которая соединяет все новеллы в единое целое. Обрамление создает структуру этого типа цикла, так как именно в нем автором изначально прописывается и количество новелл, и способ их группировки, и их последовательность, вводятся рассказчики и характеризуется ситуация рассказывания» [Там же: 12]. В XIX веке структурированный цикл не обнаруживается, а обрамление претерпевает значительные изменения, оно перестает быть элементом, связывающим все новеллы, не входит во внутреннюю структуру текста и сужается до рамы (начального и конечного, или только начального элемента). «Циклы с рамой представляют собой открытую структуру, которая позволяет авторам варьировать и количество текстов, и способы их связи, и последовательность расположения элементов. В качестве рамы могут выступать различные элементы» [Там же: 14]. Например, самостоятельные новеллы, как, например, в цикле Р. Л. Стивенсона «Алмаз Раджи». Первую новеллу «Повесть о шляпной картонке» можно считать экспозицией в рамках целого цикла – она вводит главных действующих лиц и объединяющий новеллы предмет повествования – алмаз Раджи, а также объясняет происхождение камня и его «чудодейственные» свойства. Новеллы «Повесть о молодом человеке духовного звания» и «О доме с зелеными ставнями» относятся к кульминации цикла. В них происходят все основные события. Последняя новелла «Повесть о встрече принца Флоризеля с сыщиком» является развязкой ко всему циклу новелл «Алмаз Раджи». Здесь мы узнаем о дальнейшем существовании алмаза и о судьбах героев. Нередким является использование авторами предисловия и послесловия, «которые не соотносятся напрямую с содержанием новелл цикла. Они либо вводят образ фиктивного рассказчика, либо объясняют принцип циклизации, либо представляют историю создания

цикла» [Там же], как, например, в цикле новелл Дж. Конрада «Short stories». В предисловии к этому циклу, автор подчеркивает, что новеллы сознательно отбирались им из уже написанных ранее произведений. При этом Конрад акцентирует внимание на стремлении придать циклу «... единство...какой-то собственный характер»: «Перебирая те побуждения, которые руководили моей судьбой писателя, я нашел себе руководителя; это он так часто заставлял меня избирать своими героями людей, жизнь которых с юных лет была связана с морем» [Конрад 1959: 676]. Основной циклообразующей связью становится центральная фигура каждой из новелл, – это моряк, «показанный либо в отношениях с товарищами по профессиональной жизни, либо в своих связях на суше, втягивающих его в дела и заботы большей части человечества, обитающей на твердой земле» [Там же]. Цикл «Short stories», изначально задуманный как нечто целое, сознательно разделен на две части (первая часть цикла посвящена более юным, а вторая – более зрелым людям). Это, как объясняет автор, обусловлено его же собственным желанием отвести особое место новеллам, открывающим каждую из них: «Юности» и «Тайфуну» [Там же: 677].

Наряду с рамочным циклом успешно функционирует и цикл без рамы. Такого рода циклы являются продуктом изменений, которые затрагивают элементы текста цикла, чья функция заключалась в том, чтобы мотивировать единство повествования в цикле, а именно: описания ситуации рассказывания и персонажа-повествователя. В циклах многих писателей, в частности Г. Уэллса («Похищенная бацилла и другие происшествия», «История Платтнера и другие рассказы», «Рассказы о пространстве и времени», «Двенадцать рассказов и сон»), Г. Джеймса («Пламенный паломник и другие рассказы»), Р. Киплинга («Простые рассказы с гор»), оба эти элемента, как правило, отсутствуют. Данный тип цикла теряет свой формальный прием связи новелл – раму. Объединение текста цикла происходит на глубинных уровнях структуры: на уровне общего сюжета и системы мотивов. Данная тенденция, без-

условно, в большей степени получила развитие в новеллистическом цикле XX века, но была намечена уже в конце XIX столетия.

На основании системы персонажей текста выделяются две разновидности английского новеллистического цикла (как с рамой, так и без нее): циклы со «сквозными персонажами» и циклы без «сквозных персонажей».

Новеллы цикла с повторяющимися персонажами могут характеризоваться «разнообразием сюжетных схем, тематики и проблематики. Одни и те же персонажи проходят через разные ситуации и события, меняя свою роль и, соответственно ей, свою точку зрения. Таким образом, в цикле со «сквозными» персонажами изображен динамизм личности в мире постоянно изменяющихся условий. Появление одних и тех же персонажей в различных эпизодах цикла позволяет изобразить мир, как постоянно меняющийся и требующий перемен от самой личности и ее точки зрения» [Афони́на 2005: <http://cheloveknauka.com/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla>].

В цикле со сквозными персонажами связь новелл теснее, ««кочующие» персонажи создают особый, многоуровневый сюжет. История персонажа не ограничивается одним фрагментом, она «дописывается» другими новеллами» [Нестерова 2012: 14]. Цикл становится неразрывным переплетением сюжетов. Например, «Клуб самоубийц» и «Алмаз раджи» Р. Л. Стивенсона как цикл сформирован именно наличием «сквозных» персонажей. Новеллы, объединенные единым героем, романтическим принцем Флоризелем, таинственным и добродетельным правителем Богемии и общим предметом повествования – индийским алмазом Раджи – в совокупности создают единую линию повествования. В рамках цикла они образуют единый сюжет и целостное действие, имеющее определенные начало, середину и конец, с отражениями коллизий действительности. Единство действия в цикле создается не только причинно-следственной связью, но и субъективной устремленностью героев к определенной цели – добыть алмаз. В конце каждой новеллы алмаз переходит в руки следующего обладателя и тут же действие заканчивается: таким

образом, автор заканчивает данную новеллу, но продолжает событийную линию всего цикла. Стивенсон соблюдает хроникальность действий, которые имеют свое продолжение в следующей новелле. Каждое новое повествование, начиная собственную историю, продолжается с момента завершения предыдущей новеллы. В «Повести о молодом человеке духовного звания» повествование продолжается с момента завершения «Повести о шляпной картонке» и длится весь следующий день и т.д. Новеллы, рассматриваемые в рамках данного цикла, не являются простой суммой слагаемых, а приобретают свойства идейно-художественного единства.

Открытость цикла со сквозными персонажами дает возможность писателям создавать многоуровневые циклы, объединяя новеллы цикла в микроциклы. В малой прозе Р. Киплинга 1880-х гг. присутствует явление микроциклизации, когда несколько произведений объединяются образами «сквозных» героев, например, миницикл «Три солдата», в котором идет речь о злоключениях и жизни трех друзей – Лиройда, Ортериса и Малвени.

Новеллы «цикла без «сквозных» персонажей характеризуются повтором одной сюжетной схемы, единством проблематики и, часто, тематики. Разные персонажи в разных пространственно-временных обстоятельствах действуют по общей схеме и вступают в типологически тождественные конфликты. Таким образом, мир в цикле без повторяющихся персонажей изображен как бесконечно разнообразный, но при этом неизбежно подчиняющийся единому закону» [Афони́на 2005: <http://cheloveknauka.com/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla>].

Характерным примером группировки текстов в цикле по принципу единства тематики и проблематики являются некоторые циклы новелл Дж. Конрада, например, «Приливы и отливы», многие новеллистические циклы Р. Киплинга, например, «Простые рассказы<sup>59</sup> с гор».

---

<sup>59</sup> Мы ссылаемся на общепринятую версию перевода данного текста на русский язык. Слово *рассказ* в данном случае – трактовка переводчика, мы рассматриваем данное произведение как новеллу.



Анализ новеллистического материала показывает, что тяготение циклов к двум основным типам не всегда отчетливо и оговоренные выше типологические различия между ними могут варьировать. «Если в циклах, где нет повторяющихся персонажей, почти всегда сохраняется такой признак, как повтор сюжетной схемы, то в циклах со «сквозными» персонажами разнообразие сюжетных схем не всегда является обязательным признаком. В них может наблюдаться повтор сюжетной схемы в разных эпизодах, что удваивает циклообразующую связь: помимо связи на уровне системы персонажей, связь возникает на уровне локальных сюжетов цикла» [Афони́на 2005: <http://cheloveknauka.com/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla>]. Например, новеллы цикла Шеридана Ле фаню отличает единая композиционная схема (пролог, пронумерованные и озаглавленные главы, в некоторых случаях послелогии); в каждой рассказывается история о встрече со сверхъестественным, хотя все их объединяет сквозной персонаж – немецкий доктор Мартин Хесселиус – и цикл этот относится к типу со сквозными персонажами.

## Выводы

Завершая главу о развитии новеллистического жанра в XIX столетии, подведем некоторые итоги:

– XIX век оказался очень результативным для новеллы, раскрывшей новые возможности поэтики;

– в начале столетия стратегия жанрового самоопределения новеллы складывалась под знаком синтеза структурных элементов, относящихся к различным жанровым формам. Большую роль в становлении жанра новеллы сыграл английский нравоописательный очерк: возникают произведения малого жанра, представляющие собой симбиоз новеллистических, скетчевых и очерковых черт (Ч. Диккенс «Очерки Боза», У. Теккерей «Книга снобов»);

– одним из наиболее ярких преемников основных принципов взаимодействия медийных и литературных традиций Ч. Диккенса и У. Теккерея стал Редьярд Киплинг. В его произведениях очерковая стилистика приводит к расширению жанрообразующих признаков малого жанра. Гибкость и открытость «очерка-essay» дает формальную свободу самовыражения без ограничений, что, например, определяет открытые концовки в малом жанре (Р. Киплинг «Ворота ста печалей»). Влияние «очерка-скетча» (*sketch*) проявляется в предельной реалистичности и визуализированности произведений (Р. Киплинг «Город страшной ночи»);

– будучи подвижным жанром, тяготеющим к синтезу, новелла участвует в формировании вариативных форм малой прозы, например, определяя полифонический характер композиционных особенностей «Рождественских историй» Ч. Диккенса и У. Теккерея;

– на протяжении второй половины века жанр претерпевает существенные трансформации: показателем изменения литературной техники служит увеличивающаяся степень психологической подробности, что выразилось в новом образе героя (часто страдающего душевным расстройством), повествовательной структуре, опирающейся на пару «рассказчик-герой», неожиданном соотношении реальности и фантастики, смещенном хронотопе;

– большое влияние на формирование жанра в процессе поиска средств и способов подачи внутреннего мира персонажа оказало новеллистическое творчество американских писателей Эдгара По и Генри Джеймса. Такие приемы, как драматический монолог героя, игра на грани реальности и фантастики, замена образа автора-рассказчика одним из героев, многофункциональный прием «точки зрения» способствовали эволюционному движению новеллы в сторону возрастания степени художественной условности;

– развиваясь в сложном диалектическом единстве с романом, новелла претерпевает процесс жанровой трансформации, формируя новый уровень разработки и новые приемы создания характеров героев. Проблемным центром произведения становится характер центрального персонажа, который, обуславливает действие; сюжет понимается как развитие характера, основной чертой которого является его романная незавершенность. Новелла приобретает пространственную и временную экстенсивность. Объем новеллы становится условным понятием;

– среди циклов новелл выявляются циклы с рамой (цикл Р. Л. Стивенсона «Алмаз Раджи», цикл Дж. Конрада «Short stories»); циклы без рамы (Г. Уэллс «Похищенная бацилла 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»).

## ГЛАВА 5. ОСОБЕННОСТИ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ АНГЛИЙСКОЙ НОВЕЛЛЫ В XX-XXI ВЕКАХ: ИЗМЕНЕНИЯ В ПОЭ- ТИКЕ ПСИХОЛОГИЗМА, ПОЛИЖАНРОВЫЙ, ЖАНРОВЫЙ ПО- ЛИМОРФИЗМ

### 5. 1. Новелла в 20-30-е годы XX века

#### *5.1.1. Своеобразие поэтики психологизма (Дж. Джойс, В. Вулф)*

XX-XXI века – период самого интенсивного развития английского новеллистического жанра. В начале столетия проявляются две тенденции: идиостилии одних писателей стремятся сохранить устоявшиеся лингвотипологические свойства художественного текста новеллы, другие трансформируют их. К приверженцам первого направления относятся Г. К. Честертон, У. С. Моэм, К. Дойл, А. Беннет, Дж. Голсуорси. Эти писатели прилагают сознательные усилия, чтобы сохранить унаследованную модель художественного текста новеллы, приспособить ее к новому содержанию. Безусловно, творческая практика этих прозаиков способствовала выявлению больших возможностей малого жанра в художественном исследовании проблемы личности, в раскрытии ее сложного и многогранного внутреннего мира. Акцент делался на анализ внутреннего состояния, на передачу психологии героев, а само событие часто служило лишь толчком для движения мысли, развития чувства. И хотя, в целом, психологическое содержание налицо в новеллах и Т. Гарди, и Дж. Голсуорси, и Дж. Конрада и других авторов, вместе с тем, у них сохраняют свою актуальность такие атрибуты классической новеллы, как экспозиция, динамическое развитие действия, неожиданный финал. Новелла в их творчестве по большей части обладает острым увлекательным сюжетом и непременным нравственным уроком, скрытым за внешней занимательностью. Писатели сознательно следуют системе выработанных приемов, среди

которых сюжету отводилась главная роль. Он нужен был, чтобы раскрыть характер персонажей, логику их действий, их нравственный потенциал не путем описаний их душевного состояния, а путем анализа их поступков и мотивов.

Таким образом, в основе языка новеллы, представленной творчеством писателей первой группы, «лежит модель мира, согласно которой мир мыслится в традиционных логических причинно-следственных связях и художественная логика опирается на традицию всей предшествующей XX веку литературы. Этим и определяется принцип линейности и связности текста, который выражает последовательную процессуальность развития социально-исторического хода событий» [Бобрикова 2008: <http://www.james-joyce.ru/articles/sredstva-svyazannosti-teksta2.htm>], что кардинальным образом отличается от установки второй группы писателей, которые полностью реформируют художественный новеллистический дискурс. «Идеей, овладевшей их умами» [Владимирова 2001: 5], как пишет Н. Г. Владимирова, «стала «традиция новизны», стремление к которой постепенно приобретало характер манифеста» [Там же]. Идиостилиями Дж. Джойса и В. Вулф создается новая неклассическая модель художественного новеллистического текста. В новелле этих писателей изменяется предмет художественного изображения и представление о реальности. «Модернисты не ограничиваются сведением понятия "реальность" только к предметному, вещному миру. Реальностью в новелле становится пространство сознания персонажей. Новелла не "отражает" действительный мир, а, наоборот, создает особый художественный, существующий по своим законам. Модернистский тип художественного мышления, в отличие от традиционного классического, опирается на абсолютно новую художественную модель мира. Если в классической новелле художественным образом является персонаж с неповторимым внутренним миром, то в новелле эпохи модернизма – это эквивалент мысли, сознания. Если классическая повествовательная модель организует пространство дей-

ствия, то неклассическая обращается к дробной картине действующего сознания» [Бобрикова 2008: <http://www.james-joyce.ru/articles/sredstva-svyazannosti-teksta2.htm>]. Е. Г. Фоменко, опираясь на мнения И. П. Ильина [Ильин 1998: 160], Э. Ауэрбаха [Ауэрбах 2000: 461], пишет: «Развернулся широкомасштабный эксперимент с техникой письменной речи, смело ломавший конвенциональные стратегии организации художественного текста, его языковые и речевые нормы. Далеко идущие последствия имело открытие метода, разлагающего пространство языка и текста на многообразные отражения глубин человеческого сознания» [Фоменко 2006: <http://www.james-joyce.ru/articles/lingvotipologicheskoe-v-idiosile-joysa6.htm>].

Прежде всего, в новелле переосмыслиется **время**. «Перестав быть историческим, оно становится психологическим, мыслится как внутренний поток. Происходит разрыв традиционных пространственно-временных отношений. Сама действительность, утратившая логику и последовательность развития, распадается на фрагменты, произвольно и мозаично сопрягаемые друг с другом» [Бобрикова 2008: <http://www.james-joyce.ru/articles/sredstva-svyazannosti-teksta2.htm>]. Эти фрагменты в новеллах Дж. Джойса, В. Вулф упорядочиваются только сознанием персонажа.

Изучение такого способа построения текста было начато В.М. Жирмунским [Жирмунский 1978: 54 – 70]. «Основа принципа фрагментарности – скачкообразное развитие сюжета, этапы которого сосредоточены в "драматических вершинах". Между ними располагаются отрывки, не насыщенные событиями (описание интерьера, портрет, пейзаж и т.д.), но связанные с логикой действия "общим эмоциональным топом". Подобная фрагментарность восприятия мира в новеллистическом тексте часто выражается изображением параллельного и перекрещивающегося движения нескольких рядов мыслей персонажей, либо изображением перемещающихся точек зрения» [Бобрикова 2008: <http://www.james-joyce.ru/articles/sredstva-svyazannosti-teksta2.htm>].

В литературный язык новеллы широко входит принцип монтажа, с помощью которого «соединяются фрагменты действительности, чередуются планы изображаемого, выбираются значимые детали, пространственные ракурсы и т.д. Именно монтаж обуславливает смысловую наполненность изображаемого и служит раскрытию конкретного художественного смысла и содержания произведения» [Там же].

Другой важной характерной чертой новеллы модернизма является ее **интертекстуальность**. Интертекстуальность как явление межтекстовых связей и как необходимое условие существования любого текста характеризуется как многоплановое явление. Ученые выделяют несколько типов «текстовых схождений» [Томашевский 1959: 211]: «бессознательная... цитация» [Хализев 1999: 261] (или «бессознательное воспроизведение литературного шаблона» [Томашевский 1959: 211]), «осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам» [Хализев 1999: 261] (или «сознательная цитация» [Томашевский 1959: 211]), а также «случайное совпадение» [Там же]. По нашему мнению, все обозначенные типы межтекстовых связей в совокупности (бессознательная и сознательная цитации, а также соотношения между авторским словом и «чужими» словами) отражают понятие интертекстуальности.

Интертекстуальность в модернистской новелле, с одной стороны, свойство, органически присущее любому тексту, который, как утверждает Ю. Кристева, всегда является «продуктом впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [Кристева 2000: 429]. Схожее мнение на этот счет высказывает и Р. Барт: «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку

всегда до текста и вокруг него существует язык» [Барт 1994: 456]. С другой стороны, именно «"модернистская чувствительность", сопряженная с представлением о мире как о хаотическом, лишенном ценности и смысла...» [Современное зарубежное литературоведение 1996: 269], открывает в новелле «...заманчивую перспективу нескончаемым языковым играм: абсолютно вольному, ничем не стесненному, самодовлеющему и при том ироническому оперированию текстами, дискурсами, языковыми кодами» [Там же].

Модернистская новелла как текст, будучи результатом наложения других текстов («текст в тексте»), представляет собой, выражаясь словами Ю. М. Лотмана, «специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет... основу генерирования смысла» [Лотман 1992: 155]. Такое построение обостряет момент игры в новеллистическом произведении: «с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т.д.» [Там же].

Наиболее распространенной формой интертекстуальности в новелле анализируемого периода является аллюзия, которая обрела особенно большую значимость и составила одно из звеньев содержательной формы новеллы. Однако, стоит отметить следующее: если суть аллюзии в том, «чтобы дать возможность уловить наличие связи между одной вещью, о которой говорят, с другой вещью, о которой не говорят ничего, но представление о которой возникает благодаря этой связи» [Пьеге-Гро 2008: 91], этой другой вещью не всегда оказывается корпус литературных текстов. «Очевидным образом, аллюзия выходит далеко за рамки интертекстуальности, ей родственны отсылки и к созданиям иных видов искусства как реально существующим» [Там же].



Модернистская новелла насквозь пронизана литературными, музыкальными, живописными ассоциациями и аллюзиями, что сформировало в новелле «синтетический художественный язык, опирающийся на принцип ассоциативной многослойности, где ассоциативные ряды часто выстраиваются по принципу языков смежных видов искусств» [Лихачев 1981: 173]. В язык новеллы «входят кино, театр, живопись, музыка как моделирующие принципы речевой организации литературного текста» [Бобрикова 2008 <http://www.james-joyce.ru/articles/sredstva-svyazannosti-teksta2.htm>], то есть структура новеллистического повествования «соотносится с принципами кинематографического, живописного, театрального, музыкального мышления» [Там же], о чем можно говорить **в рамках теории интермедиальности**.

Сам термин интермедиальность, как отмечает А.С. Гавенко, «...имеет множество вариантов понимания»: «как отождествления формы произведения невербальной семиотической системы со структурой организации художественного текста [Махов 2008]; как реализации в тексте приемов (их аналогов), используемых в других видах искусства [Эйхенбаум 1969; Scher 1970]» [Гавенко 2010: 63 – 64]. Мы опираемся на определение интермедиальности «как особого типа внутритекстовых взаимосвязей в словесном произведении, основанного на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [Тишунина 2001: 153], «...обеспечивающего диалог текстов, их вхождение в коммуникативное пространство» [Гавенко 2010: 64]. В основе таких определений лежит мысль о многокодовой зашифрованности произведения, высказанная Ю.М. Лотманом [Лотман 1992].

Вместо термина интермедиальность используются «синкретическая интертекстуальность» [Арнольд 1997: 55] или «интерсемиотичность» [Прохорова 2002: 110], которая «может проявляться через связь с произведениями других семиотических систем путем вербализации последних» [Там же], а также употребляемое в широком круге как гуманитарных, так и естественных наук понятие «синергия», вошедшее пока лишь в некоторые словари.

Будучи сравнительно молодым направлением, «синергетика, – согласно утверждению Аршинова, – уже не раз оказывалась "на развилке дорог" междисциплинарной и кросскультурной эволюции, пленяя своей новизной и переоткрытием традиции в науке и культуре не только физиков, биологов и математиков, но и историков, социологов, психологов, лингвистов, экологов и экономистов, теологов и искусствоведов» [Аршинов 1999: 3]. Ученый ставит вопрос о формировании постнеклассической науки и новизне «синергетического подхода, понимаемого как коэволюционный, междисциплинарный, коммуникативно-деятельностный процесс» [Там же: 4]. В этих случаях, как считает Э. В. Седых, «интертекст словесно передает содержание и форму произведений живописи, архитектуры и т. д., отражая ту сферу искусства, из которой он взят. Зачастую вербализуется не столько произведение, принадлежащее к невербальной семиотической системе, сколько реакция персонажей (внешность героя ассоциируется с известным живописным или скульптурным портретом, или его эмоциональное состояние раскрывается через описание или упоминание произведения искусства)» [Седых 2008: 211].

В рамках данного исследования обращение к интермедиальности предполагает рассмотрение ее с семиотической точки зрения, с учетом того, что «здесь в качестве "медиа" мы имеем дело и со словами писателя, и с пластическим "материалом" (полотна художников, скульптурные произведения, отдельные выразительные средства – цвет, линии), с реалиями музыкального творчества (ноты, мелодии и т.п.) и со средствами киноискусства» [Владимирова 2016а: 97]. Благодаря такому взаимодействию образуется значительный язык культуры, способный «звучать в каком-либо ином отдельном произведении» [Там же]. Из вышесказанного следует вывод: «Таким образом, *объектом* интермедиального анализа становится особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого целого» [Там же].

Из разработанных в настоящее время интермедиальных типологий, наиболее основательными, как считает Э. Седых, «являются литературно-музыкальная классификация С. П. Шера и литературно-живописная А. А. Ханзен-Леве [Scher 1970: 147 – 156], [Hansen-Löve 1983: 291 – 360]» [Седых 2008: 211]. Наиболее удобной по отношению к новелле начала XX столетия будем считать литературно-живописную классификацию А. А. Ханзен-Леве [Hansen-Löve 1983: 291 – 360]. В ее рамках представлены три типа интермедиальности: «моделирование материальной фактуры другого вида искусства в литературе (мелодика поэтической речи, визуальная проза, принцип монтажа, пространственная перспектива); отражение в литературном произведении формообразующих принципов живописного полотна, архитектурного сооружения, музыкального произведения, кинокартины; использование в литературном тексте образов, мотивов, сюжетов других видов искусства» [Седых 2008: 212]. Наряду с разработкой понятия интермедиальности происходит и расширение терминосферы. Соприсутствие словесного и живописного, скульптурного, пластического текста в художественном произведении формирует эстетику и поэтику экфрасиса. «В современных дискуссиях, – отмечает Н.Г. Владимирова, – произошло расширение классического содержания термина экфрасис. Сегодня в качестве такового рассматривается “всякое воспроизведение одного искусства средствами другого”» [Владимирова 2016а: 102]. Акцентированную живописность слова и живописность как подчеркнутое изобразительное свойство произведения, определяющее его поэтологические особенности, именуют пиктуропоэтикой (от англ. picture – картина, изображение, описание (APC)). Понятие пиктуропоэтика «...в некоторых аспектах синонимично экфрасису, но пиктуропоэтику отличает большее разнообразие форм и приемов» [Там же: 163], в числе которых «поэтика и семиотика цвета и света, живописность (описательность), живописные аллюзии, жанровая архитекстуальность (живописные жанры – портрет, пейзаж, жанровые сцены в литературе)...» [Там же].

В новом сложном взаимодействии всех вышеперечисленных способов отражения действительности формируются индивидуальные, неповторимые методы новеллистов-преобразователей и реформаторов жанра Дж. Джойса и В. Вулф.

Суть изменений в жанровой структуре новеллы, начавшихся в конце XIX столетия, «переоценка человеческой личности и изменение повествовательных принципов, отразившихся в стилистике произведений. "Субъективация", психологизация литературного процесса, определившая изменения и в роли автора в произведении, и в повествовательных системах в целом, рождала, как следствие трансформаций жанров, особый жанр» [Киселева 1984 <http://www.james-joyce.ru/articles/problematika-i-poetika-rannego-joyca4.htm>] психологической новеллы. Отобразив в своих новеллах «внутренний мир героев, их настроения, Джойс идет в русле литературных исканий эпохи» [Там же], но в поисках нового наполнения жанровых форм.

Новеллы Джеймса Джойса были принципиально новы как с точки зрения формы, так и содержания, они, как пишет английский писатель и критик Г. Бейтс, «видоизменили во многом структуру современной новеллы, стали частью литературного сознания эпохи и еще раз подтвердили, что искусство новеллы на рубеже веков подверглось существенным изменениям» [Bates 1941: 45]. «Дублинцы» сыграли «немаловажную роль в развитии англо-ирландской новеллы и на много лет вперед определили направление ее развития» [Киселева 1984 <http://www.james-joyce.ru/articles/problematika-i-poetika-rannego-joyca1.htm>.] Прежде всего, это связано с новшеством, «запатентованным» [Гильдина 2003: <http://www.james-joyce.ru/articles/novelistika-james-joyce2-1-2-2.htm>] Джойсом, – эпифанией. Концепция *эпифании* (озарения), является структурным принципом идиостиля писателя. Эпифания-озарение становится своеобразным моментом катарсиса героя. Считая структурирующей в «Дублинцах» эпифанию, мы рассматриваем новеллы Джойса «как принципиально новый тип новеллы, где новеллистический поворот за-

меняет эпифания-озарение» [Гильдина 2003 <http://www.james-joyce.ru/articles/novelistika-james-joyce1.htm>].

Восприятие эпифании как внезапного обнаружения скрытой сути вещей в их цельности [Джойс 1966] выводит новеллистику Джойса из области популярного понимания психологической новеллы, зародившейся в конце XIX столетия, и формирует ее как продукт трансформации поэтики психологизма.

Как указано в исследовании А. М. Гильдиной, «идею эпифании Джойс соединил с идеями Аристотеля об "энтелехии" как принципе формы: автор "незримо присутствует" в образах созданных им героев, сохраняя творческую активность, но, не навязывая свою точку зрения» [Гильдина 2003 <http://www.james-joyce.ru/articles/novelistika-james-joyce2-1-2-2.htm>]. Эпифания способствует техническому осуществлению этого принципа, т.к. «избавляет автора от необходимости непосредственно вмешиваться в ход повествования» [Там же]. Характерной становится передача событий через восприятие героев: «объективность повествования перемещается от персонажа к персонажу» [Евнина 1967: 40]. Отсюда, по мнению И. Киселевой, и «возникает авторская манера избегать личного вмешательства в свои произведения» [Киселева 1984 <http://www.james-joyce.ru/articles/problematika-i-poetika-rannego-joysa3.htm>]. Не комментируя и не поясняя психологическое состояние человека, будто боясь оказаться навязчивым, автор предоставляет возможность читателю самому читать текст.

Чтобы показать обыкновенных людей Дублина, Джойс использует формы несобственно-прямой речи, переходящей во внутренний монолог (новеллы «Облачко», «Мертвые», «Прискорбный случай»), способствующий последовательному самораскрытию героев. Перенесение действия во внутреннюю сферу приводит к тому, что сдвиг в сознании персонажа становится ведущим композиционным моментом произведения. С помощью эпифании де-

ляется органичной бессюжетность. Жизнь всех героев «Дублинцев» Джойс характеризует как «повесть без событий» [Джойс 1993: 97].

Многие приемы в современной новелле зародились именно в недрах новеллистики Дж. Джойса. Среди них особое место занимает монтаж как «особый способ образного мышления, система, соединяющая в общем движении фрагменты реальности, часто разительно несхожие. Монтаж помогает создать иллюзию живой жизни, одновременности нескольких действий» [Урнов 1965: [www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-sovremenniy-modernizm.htm](http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-sovremenniy-modernizm.htm)].

Из всех новелл цикла «Дублинцы» этот прием наиболее явственно выражен в новелле «Мертвые», где он играет особенно важную роль и применяется в «чистом виде». Будто бы навеянный монтажной кинематографической техникой Эйзенштейна <sup>60</sup>, в новелле используется такой прием монтажа, при котором герои будто бы «выполняют функции камер, происходящее регистрируется несколькими сознаниями: то мисс Моркан, то Лили, их служанки (т.е. использованы разные «точки зрения»)». Но внезапно поток сознания обрывается, и мы движемся вместе с Лили по коридору, она открывает дверь, видит Габриела (мы «видим» ее глазами); он проходит, спускаются тетушки — движение останавливается, камера замирает, фокусируется на Габриеле (крупный план)...» [Гильдина 2003: <http://www.james-joyce.ru/articles/novelistika-james-joyce2-1-2-3.htm>].

Как пишет И. В. Киселева, «первыми читателями "Дублинцы" воспринимались как нечто необычное по форме и композиционным принципам» [Киселева 1984: <http://www.james-joyce.ru/articles/problematika-i-poetika-rannego-joyca4.htm>]. В «Times Literary Supplement» в Англии, когда «Дублин-

---

<sup>60</sup> Известно, что Джойс проявлял особый интерес к фильмам С. М. Эйзенштейна, и, наоборот, Эйзенштейн часто упоминал Джойса в своих теоретических работах о технике монтажа [Эйзенштейн 1964 – 1971]. Монтаж по Эйзенштейну, это: «кусочек А, взятый из элементов развертываемой темы, и кусочек В, взятый отсюда же, в сопоставлении рождает тот образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы» [Эйзенштейн 1964: 159].

цы» впервые увидели свет, появились многочисленные обзоры и рецензии. «В одних критических отзывах признавался "гений" Джойса, лейтмотивом других было – "ужасно", "непонятно", "тяжело". Зачастую критика не знала, как реагировать на "двусмысленность", сложность, предельную сжатость» [Там же] новелл.

Жанр новеллы, в котором ослаблены традиционные фабульность и сюжетность, абсолютно реализовывал задачу Джойса показать жизнь Дублина в состоянии «паралича». Писатель видел зловещие признаки духовного нездоровья своих современников в мелочах быта, поведении, походке, интонации, там, «где другая рука, привыкшая к более размашистым мазкам, не нашла бы ничего заслуживающего внимания» [Гениева 2000: <http://philology.ru/literature3/genieva-00.htm>]. Описывая в своих новеллах эту область житейских неурядиц, утверждая бесфабульность как художественную норму, Джойс обосновывал новый тип эстетики и поэтики, соотносящихся с понятием обыденности. «В мире, где всем завладела пошлость, нет, и не может быть ничего нового. Рассказывать не о чем, можно лишь бесстрастно фиксировать в слове тягостное течение жизни» [Там же].

Намерение «написать главу из духовной истории страны» [Джойс 1984: 197] «ставит перед Джойсом эпические задачи и дает возможность говорить о "Дублинцах" как о цикле новелл» [Гильдина 2003 <http://www.james-joyce.ru/articles/novelistika-james-joyce2-1-3-1.htm>]. Жанровый выбор писателя – цикл новелл – представляется особенно удачным для раскрытия темы паралитической дробности, изолированности, отчужденности и фрагментарности. Каждая новелла органически входит в общее мозаическое, расчлененное целое: «объединены новеллы совокупностью внешних (общность места и времени, сквозные герои и т.п.) и внутренних (единство идейно-художественной концепции) принципов. Всеобъемлющий характер паралича выражен через композицию (детство – юность – зрелость – общественная жизнь); выбор героев (от детского возраста до зрелого, разный социальный статус персона-

жей) и метагероев (исторические личности и просто уже умершие люди...)» [Там же], создающие единое историко-мифологическое пространство); системе символов.

Все составляющие текста цикла направлены на формирование целостного образа Города как нездорового создания; связь между событиями в каждой отдельной новелле и новеллами в цикле – ассоциативная, она маркируется фонацией слов, полисемичными и перекликающимися названиями, ритмом. Символы, несущие семантическую нагрузку, создают многоплановость повествования в новеллах, как например, разбитая чаша для даров в новелле «Сестры», монета в новелле «Два рыцаря» и гробы в новелле «Мёртвые».

Лейтмотив «как особый способ организации повторов с установкой на растягивание смыслов в ходе понимания» [Колодина 1994: 141], направленный «на формирование метасмыслов и, в конечном счете, художественных идей как метасмыслов особого свойства» [Там же], становится в «Дублинцах» одним из важнейших композиционно-стилистических приемов, способных воплотить замысел писателя. В «Сестрах» таким лейтмотивом выступает «paralysis» («паралич»), которое оркестрируется словами *grey* («серый»), *corpse* («труп»); в «Облачке» – «melancholy» («уныние»); в «Аравии» – «Araby» («Аравия, арабский»), подкреплённое эпитетом *eastern* («восточный»). Лейтмотивность новелл проявляется в нагнетании эмоциональной напряженности путем варьирования ключевых слов. Через ритмическую лейтмотивность в новеллах выражается подтекст.

Изучая тщательно продуманную систему лейтмотивов в «Дублинцах», исследователи нередко указывают на сходство цикла с музыкальным произведением, в частности с симфонией. Заимствование литературным произведением композиционных особенностей музыкального произведения является одной из форм проявления феномена интермедиальности в новеллистике Джойса на имплицитном уровне. Как отмечает Е. Ю. Гениева, «технике лейтмотива Джойс учился у Вагнера. Уже в своей ранней прозе он разрабо-



тал этот прием до такого совершенства, что с его помощью связал воедино внешне разобщенные факты, случайные события и перебросил мост от бытового плана к плану символическому. И точно так же, как в симфонии, когда кажется, что главная тема отзвучала, главная тема «Дублинцев» – тема смерти, духовной и физической, – вдруг врывается и звучит, с новой силой напоминая о себе. Таков завершающий аккорд цикла – новелла «Мертвые» [Гениева 2000: <http://philology.ru/literature3/genieva-00.htm>].

И. В. Киселева пишет о свойственной циклу технике музыкального контрапункта, когда «в тон друг другу настраиваются несогласные, даже диссонансирующие струны» [Киселева1984: <http://www.james-joyce.ru/articles/problematika-i-poetika-rannego-joysa4.htm>]. «Принцип контраста и дисгармонии» [Там же] у Джойса исследователь усматривает «в самом характере изображения героев, а также в композиции» [Там же] новелл. В качестве примера Ирина Викторовна приводит описание мальчика из новеллы «Аравия», который переживает совершенно противоположные состояния (безудержное стремление к идеалу и полное крушение надежд): «на изображении противоположных чувств ребенка, их внутреннем конфликте «музыкально» и построена новелла» [Там же]. При этом И.В. Киселева отмечает присущее всем новеллам единство звучания.

Цельность восприятия цикла «Дублинцы» как единого целого поддерживается созданием сложной интертекстуальной системы, изучение которой осуществляется в контексте теории интертекстуальности Н. А. Фатеевой. Исследовательница, разграничивая «интертекстуальность с точки зрения читателя» [Фатеева 1997: 12] и «с точки зрения автора (автотекстуальность)» [Там же], акцентирует «конструктивную, текстопорождающую функцию» [Там же] интертекстуальности. Такой подход перекликается с работами М. М. Бахтина и с понятием цикла, введенным В.В. Виноградовым [Виноградов 1976: 45 – 62]. Цикл, по мнению исследователя, это «категория читательского восприятия, уголок литературной действительности, где существует мотив-

ная общность» [Там же]. Согласимся с мнением А.М. Гильдиной, которая полагает, что «Дублинцы» как цикл новелл «организованы именно по этому признаку: нет формальной "рамки", единого рассказчика, всего несколько кончующих второстепенных персонажей. Зато цельность восприятия поддерживается менее явными способами, такими как сохранение единства места (Дублин) и времени (современная действительность, рамки одного дня) и создание сложной системы аллюзий, цитат, ассоциаций и символов» [Гильдина 2003: <http://www.james-joyce.ru/articles/novelistika-james-joyce3-1.htm>].

Интертекст цикла «Дублинцы», как определяет его А.М. Гильдина, с одной стороны, «является частью его символической системы: целые тексты, (например, "Божественная комедия" Данте, "Одиссея" Гомера или "Новая наука" Вико) могут рассматриваться как интерпретирующие по отношению ко всей книге. С другой стороны, многие интертекстуальные включения отсылают сразу к нескольким источникам и образуют тематические группы (как аллюзии на ирландскую и английскую литературу, представляющую "свое" в противовес восточному, "экзотическому" – "чужому", или латинизмы; особую группу образуют также аллюзии на исторические события, слова и поступки известных исторических деятелей) – они предполагают знание литературной, культурной, исторической ситуации в Ирландии начала века» [Гильдина 2003: <http://www.james-joyce.ru/articles/novelistika-james-joyce4.htm>].

Подытоживая вышесказанное, отметим, что Джеймс Джойс разработал и реализовал в малом жанре 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, интермедиальности), которые были подхвачены и развиты младшими современниками писателя.

Большое влияние оказал Джойс на Вирджинию Вулф. Литературоведы неоднократно высказывались на предмет общности поэтики обоих писателей, но замечания эти касались преимущественно их романного творчества<sup>61</sup>. На наш взгляд, подобная общность свойственна и произведениям малого жанра писателей. Чтобы это доказать, остановимся подробнее на поэтике малой прозы В. Вулф, которая была детально исследована в диссертации О. И. Жуковской «Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф» [Жуковская 2008]. Мы учитываем результаты, достигнутые в данной работе, и акцентируем ее следующие положения:

«структурные особенности жанра новелл создавали для Вирджинии Вулф условия для многочисленных литературных экспериментов», в процессе которых она «...отрабатывала свои теоретические концепции... и представления о том, какой должна быть проза XX века» [Жуковская 2008: <http://cheloveknauka.com/poetika-maloy-hudozhestvennoy-prozy-virdzhinii-vulf>];

«наряду с тенденцией сужения и исчезновения повествовательных элементов (разграничение образов героев и рассказчика, стирание границ между прямой и косвенной речью персонажей) в новеллах происходит расширение смысловых границ благодаря философизации прозы, аллегоризации, глубокой символике, введению аллюзивного подтекста...» [Там же];

«важным элементом поэтики малой прозы В. Вулф становится принцип интермедиальности. Использование достижений различных видов искусств: живописи, кинематографа, музыки, театра – обогащает языковые возможно-

---

<sup>61</sup> Уильям Йорк Тинделл, например, утверждал, что в «Миссис Дэллоуэй» В.Вулф принимает за образец структуру «Улисса» Дж. Джойса [Tindall 1948: 66]; Х.-Ж.Мейокс заметил, что замысел «Миссис Дэллоуэй» аналогичен замыслу «Улисса», однако мировоззрение и образы двух романов различны [Maugh 1930: 320]; Рут Грубер, в свою очередь, предположил, что и в «Миссис Дэллоуэй», и в «Улиссе» возрождается аристотелевское единство места, времени и действия [Gruber 1935: 49]. Флорис Делаттре указывает на то, что «оба писателя пытаются соединить крохотную, непоследовательно созданную вселенную одного человека с громадным универсумом города, символизирующего собой таинственное целое, «все»» [Delattre 1932: 299 – 300].

сти и расширяет пространство новелл, соединяя разные пласты нарратива» [Там же].

Как пишет О.И. Жуковская, работая с жанром малой прозы на протяжении всей своей жизни, в начале своего творческого пути Вирджиния Вулф осознавала, что новелла – это именно тот жанр, который должен предложить читателю качественно новый способ интерпретации действительности: сосредоточение «на внутреннем мире человека и мире его сознания» [Там же], освобождение «от старых условностей, хронологической последовательности» [Там же].

Ключом к пониманию концепции многих новелл писательницы может служить программное эссе В. Вулф «Современная проза», «в котором говорится о задаче писателя исследовать обычное сознание в течение обычного дня» [Там же].

В первых экспериментальных новеллах («Ненаписанный роман», «Королевский сад») отрабатывается радикально новый повествовательный метод и форма малого жанра: исследуется техника внутреннего монолога, выливающегося в поток сознания. В новелле «Пятно на стене», в которой повествовательница сидит, не двигаясь, и рассматривает пятно на стене, делается акцент на вербализацию воображения через ассоциативный поток мыслей.

Художественно реализуя эстетические постулаты своих теоретических эссе в новеллах, Вулф обращается к широкому спектру приемов художественной условности. Как и Джойс, в качестве одного из способов организации пространственной формы, Вулф избирает монтаж. В новеллах «Реальные предметы», «Водный источник» и других подобных использована вербализованная кинематографическая техника, которая то создает панорамный вид, то дает изображения крупным планом, словно «наезжая» камерой. Повествовательная манера писательницы напоминает монтаж движущихся кадров.

Вирджиния Вулф расширяет жанровые границы новеллы, включая в нее коды разных жанров. По справедливому замечанию О. И. Жуковской,

«краткость новелл стимулирует расширение внутренних границ повествования, что происходит за счет привлечения выразительных возможностей других жанров» [Там же]. К примеру, новелла «Общество», являющаяся «своеобразной сатирой на мужской мир с его пренебрежительным отношением к женщинам, теряет жесткие жанровые признаки, становясь свободной формой» [Там же], вбирает признаки эссе. Новелла «Дом с привидениями» по своему синтезирует поэтологические достижения жанра «horror story». Писательница переформулирует «традиционный контекст» [Там же]: «ее привидения не связаны с ужасом и страхом, а наполнены ностальгией и воспоминаниями о счастливом прошлом» [Там же], в новелле «Женщина в зеркале» «используются клише традиционного любовного романа...» [Там же].

Расширение границ новеллистического жанра происходит путем привлечения интермедиальной поэтики. Чтобы компенсировать сужение нарративной структуры в новелле «Струнный квартет», погружающей читателя во внутренний мир повествователя и определяющей работающее сознание главным предметом изображения, в новеллу вводятся музыкальные аллюзии, растягивающие пространство произведения [Там же]. В новелле «Королевский сад» интермедиальность проявляется на эксплицитном уровне, формой ее воплощения является создание литературного произведения по мотивам произведения искусства. Образы живописи переходят в контекст новеллы, которая становится своеобразной иллюстрацией визуального изображения.

Подтолкнувшая к созданию новеллы картина «Разговор», написанная сестрой писательницы, Ванессой, размыто изображает трех женщин на фоне ярких цветов. Эта «картинка» трансформируется в поэтическое описание клумбы в лондонском Королевском ботаническом саду и людей на ее фоне, неторопливо удаляющихся из виду. Анализируя поэтологическую технику писательницы в этой новелле, О. И. Жуковская замечает: «Используя живописные принципы, писательница переносит в литературный текст образные возможности цвета, колорита, формы, композиции. Живописные сцены и де-

тали используются как способ расширения вербальных выразительных возможностей за счет невербальных изобразительных средств» [Там же]. Описываемая клумба, по мнению исследовательницы, «...является сосредоточием райской гармонии в саду, и форма ее, так часто подчеркиваемая в новелле, – та граница, которую необходимо переступить человеку, чтобы понять истинный смысл своего существования. Эта конструкция рождает в сознании читателя сложноаллюзивные образы: Эдемский сад с божественной гармонией, далекий остров вечного блаженства из мифологии древних народов, страж у входа в Рай» [Жуковская 2007: 39].

Говоря о феномене циклизации в творчестве В. Вулф, отметим, что у писательницы нет цикла с определенным расположением новелл в строгой последовательности. Дело в том, что при жизни Вулф было издано незначительное количество произведений малого жанра и публиковались они, в основном, поодиночке в периодических изданиях. Тем не менее, в новеллистическом наследии писательницы присутствуют новеллы, которые, определенно, объединяются в законченный цикл. Это восемь новелл<sup>62</sup>, фокусирующихся на одном или нескольких гостях званого вечера у миссис Дэллоуэй. Дом четы Дэллоуэй, как общее место действия всех произведений, объединяет новеллы сюжетно и тематически и дает основание говорить об их совокупности как о цикле. Кларисса, великолепно исполняющая свои обязанности хозяйки, как сквозной персонаж, перемещается от одного гостя к другому, которые в свою очередь также могут переходить из новеллы в новеллу. Автор, меняя стиль повествования, точку зрения, позицию, стремится выразить общую идею – понять, что же разъединяет собравшихся по одному поводу гостей. Невозможность высказать истинные переживания вызывает в сознании разных героев одинаковые образы, связанные с темой одиночества, отсутствием возможности понять друг друга, социальной изолированности.

---

<sup>62</sup> «Новое платье», «Счастье», «Предки», «Официальное представление», «Вместе и порознь», «Человек, любивший свой род», «Простая мелодия», «Подведение итогов»

### *5.1.2. Инновационная поэтика новеллистики Д. Г. Лоуренса*

К новаторам в новеллистике 20-х, 30-х годов относится и Д. Г. Лоуренс. «Несмотря на явно реалистические истоки творчества Д. Г. Лоуренса и утверждение, что достоинство художественного произведения состоит в «верности живой реальности», нравственный кризис и, как следствие, кризис художественный побуждают писателя отчаянно, страстно искать пути обновления новеллы и обогащения ее изобразительных возможностей» [Антонова 2011: 11].

Делая центральной темой своего раннего творчества личность в условиях нарушенной гармонии ее соотношения со средой, писатель ищет истоки конфликта не в социальных противоречиях (как, например, Т. Гарди), а в особенностях личности героев, «ведущих неустанную борьбу за обретение гармонии между требованиями инстинкта и разума» [Там же: 10].

В результате Лоуренс, не являясь в своем раннем творчестве, в отличие от В.Вулф и Дж. Джойса, революционером в области новеллистической формы, «привнёс в новеллу новую концепцию героя, «Я» которого должно быть текучим, изменчивым, однако обнаруживающим в этой внешней нестабильности близость к глубинным, «коренным» структурам природного бытия» [Там же: 11]. Вслед за Фрейдом признавая подсознание естественной основой личности, Лоуренс призывал не анализировать его столь скрупулезно, как, например, Джеймс Джойс. В этом отношении ему гораздо ближе была теория «коллективного бессознательного» К.-Г.Юнга. Доступ к мировоззрению Лоуренса открывали опубликованные им книги «Психоанализ и бессознательное» [Лоуренс 2003] и «Фантазии подсознательного» [Lawrence 1977]. Отсюда и прием внутреннего монолога в новелле, часто использовавшийся автором, который обращал внимание на чувства человека, а не на стремительно развивающиеся события и открытия тогда нового XX века.

Имитируя мысли человека, его внутреннюю речь, Лоуренс проникает в самые потаенные глубины человеческой души.

В новеллистике Лоуренса находит ярчайшее выражение характерная для рубежа веков тенденция к взаимодействию изобразительных возможностей разных искусств и проявляется она, прежде всего, в творческом использовании достижений живописи. «Лоуренс обращается к живописи и анализирует ее с точки зрения возможности передачи человеческих взаимоотношений в определенный момент жизни и оказывается перед проблемой использования средств пространственного вида искусства в литературном повествовании» [Антонова 2011: 9].

Обращение к интермедиальности в новеллах Лоуренса реализуется:

– «на уровне создания словесных картин за счет поэтических средств языка (метафор, эпитетов, художественных сравнений, авторских цветообозначений)» [Там же: 5]. Как известно, Лоуренс, создавая свои произведения, вдохновлялся искусством Ван Гога, для которого был глубоко содержателем цвет, символизировавший и воплощавший «чувство, переживание, страсть» [Там же: 17]. По мнению К. Н. Антоновой, «средствами обостренной словесной выразительности» [Там же] Лоуренс «доводит интенсивность передаваемых им цветовых оттенков до напряжения, позволяющего зрителю ощутить остроту восприятия окружающего мира писателем, наделенным даром художника» [Там же]. «Разнообразное использование цветовой лексики используется с целью изобразить стремительную изменчивость мира, фиксировать сиюминутные впечатления. Тончайшая цветовая дифференциация достигается обозначением промежуточных оттенков цвета, их яркости и насыщенности» [Там же: 16]: «Она пересекла лужайку, направляясь в сад, прошла через цветные воротца – арку из вьющихся пунцовых роз. Вдалеке расстилась в утреннем тумане нежная голубизна моря с заливом и неясно чернел скалистый мыс, далеко врезаясь меж синевой неба и синевой воды» (новелла



«Тень в розом саду») (Лоуренс, с. <http://www.ownlib.ru/read-149167/lourens-devid-gerbert/ten-v-rozovom-sadu/page-2.html>);

– на уровне поэтических символов и аллегорий (флора и фауна). «В поэтике Лоренса решающую роль играют символическое использование образов цветов (недолговечной розы, вечно цветущего зеленого остролиста, хризантемы – символа скорби, печали, увядания, смерти, полевой маргаритки – символа хрупкости и уязвимости, белого шиповника, передающего целую гамму разнообразных внутренних состояний героя от мук неразделенной любви до упоения счастьем) и деревьев, отражающих веками сложившуюся традицию, согласно которой они являются естественными символами жизненного процесса, стимулирующими такие черты, как жизнеспособность и умение выстоять в самых тяжелых ситуациях» [Антонова 2011: 18] (см. новеллы «Запах хризантем», «Тень в розовом саду»);

– «на тематическом уровне: героями многих новелл писателя являются художники или художественно одаренные личности» [Там же: 5] («Вещи»);

– в текстах Лоуренса живописные принципы нередко «реализуются» в жанрах портрета и пейзажа. Портрет в новеллах писателя выделяет те черты личности, которым приписывается смысловая доминанта. Лоуренс выражает в портрете внешние особенности персонажа, а также его внутреннюю жизнь, отношения с миром. Портреты в новеллах писателя – динамичны, они – постоянно меняющиеся характеристики героя, зависящие от его душевного состояния, эмоционального настроения, через движения, позы, мимику, жесты, речь они демонстрируют формы поведения персонажа (см. новеллы «Тень в розовом саду», «Солнце», «Крестины», «Прусский офицер»): «Она видела, как он, поистине золотисто-коричневое дитя ветров, с выгоревшими золотыми волосами и румяными щечками, рвал крапчатые мухоловки, укладывая их рядками. Сейчас он двигался уверенно и быстро справлялся со своими трудностями, точно молодой зверек, поглощенный безмолвной игрой» (новелла «Солнце») (Лоуренс, с. 323);

– в новеллах часто представлены живописные пейзажи, рисующие озеро, лес, город, утро, вечер и т.д. При этом Лоуренс «оживляет» пейзажи, превращая их в одушевлённые сущности. Фоном в его произведениях служит живописная английская сельская местность: «Он сидел неподвижно, глядя на вздымавшиеся над землей в двадцати километрах горы. Гряды теснились голубыми складками, а впереди у них, у подножия – широкое, светлое русло реки, белесовато-зеленая гладь воды с розовато-серыми отмелями среди темных сосновых лесов» (новелла «Прусский офицер») (Лоуренс, с. 263).

Реализация интермедиального метатекста «за счет поэтических средств языка (метафор, эпитетов, художественных сравнений, авторских цветообозначений) на тематическом уровне» [Антонова 2011: 5], через жанры портрета и пейзажа – явление не столь новое в новеллистическом жанре. Все это уже использовалось, например, в новеллах О. Уайльда в XIX столетии («Образцовый миллионер», «Портрет господина У. Г.», «Преступление лорда Артура Сэвила» и др.). Но наложение этих интермедиальных средств на концепцию героя Лоуренса, делающего 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» [Антонова 2008: 123]: в новеллах писателя «присутствует импрессионистическая образность, показывающая мимолетность человеческого бытия и его неотрывность от бытия окружающего мира в непрекращающемся потоке времени; художественный мир новелл, изображающих жизнь человека как смену противоречивых эмоциональных состояний, отмечен неожиданным соединением фотографической точности прерафаэлитов и цветовой экспрессии, свойственной Ван Гогу» [Антонова 2011: 15].

Кроме живописных аллюзий, в новеллах Д.Г. Лоуренса часто используются аллюзии литературные. Ключевыми для писателя становятся образы, связанные с темой смерти и воскрешения, Адамом и Евой, мотивом плоти

(новеллы «Новая Ева и ветхий Адам», «Самсон и Далила»). Нередки в новеллах Лоуренса аллюзии, включающие в произведения литературные коды других жанров, в частности «сказки». Так, в новелле «Принцесса» обнаруживаются параллели со сказкой о спящей красавице. «Принцесса» уникальна тем, что в ней органично сочетаются убедительное описание существующей действительности (например, природы и исторических реалий) и элементы сказочности (в первую очередь в создании образов героев). «Модель, описываемая в народной сказке о спящей красавице, созвучна проблемам, поднимаемым в творчестве писателя, – в первую очередь, это отношения между мужчиной и женщиной и мотив пробуждения ото сна» [Булашова 2013: <http://cheloveknauka.com/poetika-rasskazov-d-g-lourensa>].

В творческом наследии Д.Г. Лоуренса присутствуют новеллы, в сюжете которых содержатся фантастические и ирреальные элементы (новелла «Кусочек цветного стекла»). Как указывает Н. М. Булашова, иногда в новеллах «появляется лишь одиночный фантастический образ, не разрушающий правдоподобности общей картины (например, сквозной для творчества писателя образ женщины-ведьмы в «Современной ведьме»), в других случаях фантастика оказывается псевдофантастикой: ирреальное, на первый взгляд, событие получает разумное объяснение (голос, который слышит героиня из новеллы «Прелестная дама»)» [Там же]. Среди произведений малой прозы Д.Г. Лоуренса, повествующих о фантастических событиях, которые не имеют рационального объяснения, Булашова особо выделяет новеллу «Рубеж», сюжетная канва которой, по мнению исследовательницы, напоминает знаменитую новеллу Эдгара По «Лигейя».

Используя элементы фантастики, сказочной поэтики, переосмысливая опыт таких жанров, как «horror story», Д.Г. Лоуренс «придает новый импульс и новое качество» [Там же] поднимаемым в малом жанре проблемам: отношению между мужчиной и женщиной, возможности воскрешения, возвращения в прошлое и т.д.

Если выделять жанровые типы, господствующие в новеллистике 20-30 –х годов, то это, безусловно, «**психологическая новелла**» и «**романтическая новелла**» («новелла *romance*»).

### **5.1.3. «От новеллы к роману»** *(взаимодействие большого и малого жанров)*

Важным моментом развития новеллистического жанра в начале XX века является его тесное взаимодействие с жанром романом, активно заявившее о себе в конце XIX столетия. Но, если в 1870-е годы новелла преимущественно появляется на основе уже освоенного материала и представляет таким образом «конденсацию больших форм» [Бурцев 2010: 136], то 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.

Так, исследователи отмечают, что замысел романа «Улисс» пришел к Джеймсу Джойсу как раз во время работы над «Дублинцами». Так должна была называться очередная новелла, главный персонаж которой – дублинский еврей по имени Алфред Хантер – бродил бы по городу в течение дня. Однако сюжет остался неиспользованным в малом жанре, и в 1907 г. Джойс задумал развить его в более масштабное повествование. Безусловно, «Улисс» заимствовал некоторые особенности поэтики, намеченные в «Дублинцах». Вновь обратившись к теме городского быта, писатель продолжил в романе поиск «реальности» своего Дублина. Привязав сюжет «Улисса» к одному дню, Джойс точно определил его дату – 16 июня 1904 года. Строго заданный временной промежуток, в течение которого развивается действие «Улисса» подходит больше для новеллы, чем для объемного романа, в связи с чем «Улисса» называют «"самым невероятным карликом в мире" [Beachcroft 1968: 182], выросшим из замысла новеллы» [Гильдина 2003: <http://www.james-joyce.ru/articles/novelistika-james-joyce2-1-2-1.htm>].

Художественная специфика произведения «вынуждает Джойса, отказаться от такого приема, как характеристика персонажа через совершаемые им поступки. Ничего "общественно важного" с Блумом и Стивеном, как и с героями каждой из новелл "Дублинцы" не происходит. Они, на взгляд других людей, незаметны. Поэтому повествование во многих эпизодах романа строится на совмещении пространных внутренних монологов, оформленных в виде "потока сознания", с подробной регистрацией действий и событий, наполняющих день обычного человека – вплоть до детального описания его физиологических отправления» [Иванов 2003: 128 – 129].

«Несобственно прямая речь и внутренний монолог, применяемые в новеллах, трансформируются в романе в прием "потока сознания", который становится основой повествования в большом жанре, вскрывая все заложенные во внутреннем монологе возможности» [Лебедева 2016d: 20]. «"Поток сознания" позволяет фиксировать не только осознанные, артикулированные в слове мысли персонажа; в романе Джойс достигает новой ступени психологической достоверности, когда показывает перебивы в работе человеческой мысли, ее ассоциативность, роль внешних впечатлений» [Кабанова 2009: <http://online-knigi.com/page/211092?page=50>].

«При этом, – указывает Д. А. Иванов, – писатель намеренно размывает границу между описаниями и внутренними монологами, совмещая два разных типа повествования – от третьего и от первого лица, так что читателю порой приходится догадываться, за чьим сознанием он следит – персонажа или безличного повествователя» [Иванов 2003:129]. В результате причинно-следственные связи в тексте часто намеренно оборваны либо перепутаны.

«Сеть ассоциативных переключек, перекрестных аллюзий, скрытых цитат, отсылок и намеков превращает роман в некий сводный текст литературной традиции» [Там же: 131]. Интересна, например, связь романа с «Одиссеей» Гомера. Каждый из его 18 эпизодов связан с определенной частью из «Одиссеи». Связь эта «выражается в сюжетной, тематической или смысло-

вой параллели, а также в том, что для большинства персонажей романа имеются прототипы в поэме Гомера» [Бобрикова 2008 <http://www.james-joyce.ru/articles/sredstva-svyazannosti-teksta4.htm>]. «Улисс» выявляет интермедialьные параллели с «Дублинцами». В 11-м эпизоде романа («Сирены») «Джойс вербальными средствами подражает ритмике музыкального произведения, опираясь на контрапунктный принцип построения фуги, а также на такие «акустические» литературные приемы, как звукопись» [Иванов 2003: 132]. По наблюдению Е. А. Пулиной, «текст наполняется различными звуковыми эффектами, авторскими новообразованиями и игрой слов, в результате чего происходит "музыкализация" текста. Уже с первых строк главы поражает обилие и разнообразие новых лексем, использованных Дж. Джойсом» [Пулина 2007: 73].

Даже поверхностный разбор поэтологических особенностей «Улисса» позволяет выявить преемственную связь между первыми новеллами писателя и его главным романом. Бессюжетность, несобственно-прямая речь и внутренний монолог, трансформированные в прием «потока сознания», интертекстуальные и интермедialьные включения, монтажность – все эти приемы, применяемые в «Улиссе», были выработаны на пространстве малого жанра, а затем перенесены в роман.

Подобным образом многие новые художественные приемы и решения, отличающие романы Вирджинии Вулф («Комната Джэйкоба», «Миссис Дэллоуэй», «На маяк», «Волны», «Между актами»), также возникали в процессе работы писательницы над новеллами. Отмечая, как «ужасно нескладна и неодолима» была романная проза, Вулф писала: «Осмелюсь сказать, что необходимо изобрести совершенно новую форму. В любом случае, весьма увлекательно пробовать это на коротких произведениях...» [The Letters of Virginia Woolf 1975: 167]. О векторе развития повествовательной техники от новеллы к роману свидетельствует дневниковая запись писательницы от 26 января 1920 года: «Сегодня днем пришла к идее новой формы для нового ро-

мана. Предположим, одна вещь должна открываться из другой – как в «Не-написанном романе» (новелла писательницы) – только не на десяти страницах, а на двухстах или около того...» [Woolf 1978: 15]. Так, написание новелл «Пятно на стене» и «Королевский сад» привело В. Вулф к созданию первого экспериментального романа «Комната Джэйкоба», в поэтике которого преобладающими поэтологическими средствами становятся: поток сознания, на который «работает постоянно меняющаяся «точка зрения», отсутствие выявленности субъекта сознания в тексте» [Морженкова 2002: <http://cheloveknauka.com/romany-v-vulf-20-h-gg>], неразличимость голосов автора и героя, фрагментаризация повествовательной ткани, монтажный принцип построения текста, ослабление причинно-следственных связей, мифологизм образов. В дополнение ко всему, роман, как и упомянутые новеллы, обращает на себя внимание использованием импрессионистической техники письма, апеллирующей к визуальным образам. Архитектоника романа «строится на вплетении в повествовательную ткань поэтически маркированных интерлюдий» [Там же], в которых обычно дается описание природы и которым характерна тончайшая цветовая нюансировка. Их функции «сопоставимы с функциями орнамента, как основного выразительного средства стиля модерн» в живописи [Там же].

Художественная практика создания новелл постоянно способствовала творческому осмыслению Вулф новых возникавших романов. Так, новеллы о водных глубинах, опасностях, подстерегающих смотрящего в них, об отражениях («Женщина в зеркале: отражение», «Очарование пруда») были написаны, когда она размышляла о структуре и тематике романа «Волны». Новелла «Фазанья охота», открывшая новую тематику в новеллистике писательницы, – хаос жизни – помогла Вулф «отыскать структуру для последнего крупного произведения – «Между актами»» [Жуковская 2008: <http://cheloveknauka.com/poetika-maloy-hudozhestvennoy-prozy-virdzhinii-vulf>].

Подобно тому, как «Улисс» Дж. Джойса вырос из замысла новеллы, задумка романа «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф также возникла на фоне новеллы «Миссис Дэллоуэй на Бонд-стрит», которая позволила писательнице выразить идеи и отработать поэтологические приемы, впоследствии воплотившиеся в романе. Новелла выстроена так, что позволяет «разворачивать действие в произведении на двух уровнях: нарративный план внешних событий и параллельный ему мыслительный поток» [Там же]. Точно такая же структура отличает и роман. Первый уровень – событийный: «здесь в обилии красок и ощущений возникает Лондон, в котором покупают цветы, зашивают платье, гуляют по парку, обсуждают политику и т.д. Читатель проживает с героями один июньский день 1923 года – но не только в реальном времени. Он оказывается не просто свидетелем поступков героев, но в первую очередь фиксатором состояний их души, памяти, снов. По большей части в этом романе молчат, а все беседы, споры, диалоги и монологи происходят в памяти, воображении» [Вулф 2009 :<http://www.rulit.me/books/dnevnik-pisatelnicy-read-272329-4.html>]. Фактически весь роман – это «поток сознания» миссис Дэллоуэй и Смита, «который стремится «вырваться» за границы индивидуального и субъективного. На этот эффект работает постоянно меняющаяся «точка зрения», отсутствие выявленности субъекта сознания в тексте, неразличимость голосов автора и героя» [Морженкова 2002: <http://cheloveknauka.com/romany-v-vulf-20-h-gg>].

Как пишет О. И. Жуковская, «новеллы для В. Вулф становились той стартовой площадкой, на которой задумывались и отрабатывались новые способы изображения действительности. Отсутствие традиционного сюжета, выдвигающее динамику работающего сознания, «бегство» от характеров, интермедальность, философизация прозы через символы и аллегории, погружение в человеческое сознание, вербальное воспроизведение ускользающей реальности – все эти приемы, сначала получившие выражение в новеллистике, привели Вулф к созданию «романов нового времени»» [Жуковская 2008:



<http://cheloveknauka.com/poetika-maloy-hudozhestvennoy-prozy-virdzhinii-vulf>].

Схожим образом новеллистика Д. Г. Лоуренса выступала в качестве экспериментального полигона для опробования новых литературных приемов: «пристальное внимание к внутреннему миру героя, субъективация художественной реальности произведения, возникающая как следствие обязательной близости главного героя к личности автора, провозглашение приоритета инстинкта, иррационального внутреннего "Я" в мышлении и поведении человека, отказ от остросоциальной проблематики, мифологизирование как характерный способ организации внутреннего художественного мира» [Пустовалов 1998: <http://cheloveknauka.com/kontsepsiya-lichnosti-i-poetika-rozdnih-romanov-d-g-lourensa>] произведения.

Обогащение структуры романа использованием мифологических образов, символов и мотивов, шло, несомненно, через новеллистику писателя. Так, апелляция к мифологическим, сказочным, эпическим образам в романе «Любовник леди Чаттерли», была отработана на новелле «Принцесса», а использование библейских аллюзий в романе «Жезл Аарона» было сначала опробовано на новеллах «Новая Ева и ветхий Адам» и «Самсон и Далила».

## **5.2. Английская новелла второй половины XX – XXI века.**

### **Особенности поэтики**

#### ***5.2.1. Полистилистика современной английской новеллы***

Вторая половина XX века – один из самых продуктивных этапов новеллистического развития Великобритании. «Малые жанры» в английской литературе этого периода развиваются намного более энергично и интенсивно по сравнению с предшествующими стадиями. Новелла занимает важное место в творчестве таких крупных писателей, как В.С. Притчет, Ф. Кинг, Э. Бауэн, С. Хилл, Гр. Грин, Дж. Фаулз, А. С. Байетт, Дж. Барнс и многих других. Растет количество периодических изданий, в которых публикуются но-

веллы. Начиная с 60-х годов, многократно выходят антологии английской новеллы различных периодов [Great British Tales of Terror: Gothic Stories of Horror and Romance <sup>63</sup> 1765-1840 1972; Modern British Short Stories <sup>64</sup> 1988].

Формирование английской новеллы второй половины XX столетия обусловлено особенностями английского постмодернизма <sup>65</sup>, в становлении которого, как отмечает Н. А. Соловьева, «сказались важные изменения в развитии общества и информационных технологий, явные смещения модернистского фокуса, кардинальные преобразования в самой логике получения знаний» [Соловьева 2006: 136]. После Второй Мировой войны «в общественном сознании нации происходили огромные сдвиги, не сразу осознаваемые англичанами: утратив империю, они оказались в Содружестве независимых государств, а потом столкнулись не только с глобализацией, выросшей на английском базисе, но и мультикультурализмом, своеобразным продуктом постколониального и постимперского развития» [Там же: 137]. Причину обособленности «английской версии» постмодернизма исследовательница видит «в глубинной связи с историей культуры и общеевропейской традицией» [Там же]. «Главнейшая» [Там же] идея произведений Дж. Фаулза, Гр. Свифта, Дж. Барнса, А. Байатт, по мнению, Н. А. Соловьевой, – концепция цивилизации. Реализуемая через интертекстуальность, она осознается «в тесной связи с понятием национальной идентичности» [Там же: 139]. Новелли-

---

<sup>63</sup> «Великие британские новеллы ужаса и любви».

<sup>64</sup> «Современные британские новеллы».

<sup>65</sup> Постмодернизм - «направление в литературах стран Западной Европы и США, сложившегося под сильным воздействием философских концепций, которые обосновывали взгляд на новейший период истории как на время «постсовременности» (термин, предложенный французским философом Ж.Ф. Лиотаром в работе «Состояние постмодерна» [Лиотар 1998]). Согласно этому взгляду, в новейший период истории происходит отказ от концепций, утверждающих универсальный охват и толкование реальности как целостного феномена, подчинённого определённым законам. Осознание принципиальной разнородности, «невыверенности» мира создаёт ситуацию, когда выбор заменяется сопоставлением бесчисленных возможных интерпретаций любого явления социальной и духовной жизни. Их сумма признаётся более предпочтительным и аутентичным подходом к действительности, чем попытки её концептуальной интерпретации» [Зверев 2005: 329].

стика, представленная самыми разнообразными произведениями, в той или иной мере затрагивает одну и ту же тему – окончание эпохи, традиционного образа жизни и типа существования.

В фокусе английской новеллы – преимущественно частная жизнь. В качестве предмета изучения писателей, главным образом, выступает скрытая природа интеллектуального и духовного, психического. Обостренный интерес писателей к повседневным заботам обычного человека не мог не повлиять на углубление и все более скрупулёзную разработку ими средств анализа внутреннего мира индивидуума. Как отмечает Н. Г. Владимирова в книге «Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века» [Владимирова 1998], изображение «причудливой биографии сознания» [Там же: 6] в современной новелле «влечёт за собой поиски новых изобразительных средств, которые способны были бы передать новации в отношении к изменившемуся соотношению субъективного и объективного в жизни героя» [Там же].

Одним из наиболее общих процессов, протекающих в современной английской новеллистике, считается «тяготение к формам "свободного повествования", стремление выйти из под власти сложившихся канонов и устоявшихся композиционных и фабульных схем» [Соколова 1979: 33], т.е. то, что уже было намечено новеллистами предыдущих периодов и что выразилось в размывании жанровых границ, смещении и сокращении сюжетных элементов, иногда в выносе кульминации или даже основного сюжетного события за рамки произведения, использовании разнообразных отступлений, подробных описаний и т. д.

С одной стороны, постмодернистская новелла восприняла выработанные модернистами поэтологические схемы, видоизменив и дополнив их. С другой, современные авторы внесли в малый жанр и качественно новые элементы. Эпатируя восприятие современников новыми приемами письма, английская новелла предложила в качестве главных инструментов обновления

нарратива использованные в комплексе многомерное интертекстуальное пространство, цитацию (от прямой до формально-условной), гиперинформативность, саморефлексию, иронию и пародию, передачу идей и стереотипов о прошлом в форме популярной истории.

Из переживания мира как хаоса, распада, бессмыслицы возникают такие литературные приемы постмодернистской новеллы, которые являются способом передачи этого мироощущения – отказ от связности, завершённости, фрагментарность, монтаж, нелинейность, открытость (незаконченность) текста, взаимозаменяемость различных его частей, смешение жанровых черт и взаимодействие в произведении различных художественных систем.

Многосоставный до гетерогенности характер постмодернистской поэтики новеллы 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: 75], 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)» [Там же: 23];
- «смещение жанров и жанровых форм» [Там же];
- «цитатность и аллюзии как особенности текста, отражающего "цитатное мышление"» [Там же];

– «соединение различных языковых стилей: образного, научно-теоретического, документально-публицистического» [Там же].

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: 136]. Выработанные и отполированные элементы разных жанров предстают как конкретное поэтологическое средство идейно-художественного исследования действительности. В качестве примеров использования таких жанровых структур в современной английской новелле можно привести включение фантастического сюжета (М. Спарк «Апокалипсис мисс Пинкертон»); готического сюжета (Дж. Фаулз «Бедняжка Коко», Дж. Барнс «Gnosienne»); элементов детектива (Гр. Грин «Аргумент защиты», Дж. Фаулз «Энигма»). Одним из главных способов смыслообразования в процессе такой кросс-жанровой игры является интертекстуальность: она создает сюжетную основу произведения и заключает в себе дополнительный смысл несущих идей.

Интересные примеры кросс-жанрового взаимодействия представляют собой произведения цикла А. С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла "Соловьиный глаз"». Анализ некоторых составляющих этого цикла представлен нами в статьях «Поэтика межжанрового взаимодействия в произведении А. С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла "Соловьиный глаз"» [Лебедева 2016e] и «К вопросу о жанровой принадлежности произведения малой прозы А. С. Байетт "Стеклянный гроб"» [Лебедева 2015b]. Развивая положения, намеченные в этих работах, подчеркнем тот факт, что «каждое произведение цикла, выявляя черты, как сказки, так и новеллы, не может быть однозначно интерпретировано ни как один из названных жанров» [Лебедева 2016e: 28]. Сама А. С. Байетт обозначает все составляющие цикла словосочетанием *fairytale*

*stories* (см. подзаголовок цикла), которое, вероятно, произошло от слияния двух литературоведческих терминологических понятий английского языка: «*fairy tale*» (сказка) и «*short story*» (новелла). «Возникший в результате подобного слияния авторский термин *fairy story*, по нашему мнению, указывает на главную особенность поэтики произведений писательницы: кросс жанровую игру на стыке новеллы и сказки» [Там же]. «Кросс жанровое взаимодействие в одноименном произведении «Джинн в бутылке из стекла "Соловьиный глаз"», когда составляющие жанра сказки переосмысливаются в контексте новеллистического жанра и наоборот, создает» [Там же: 29] особый жанр на границе «вымысла и реальности, в котором причудливо сочетаются традиционные сказочные начало, завязка и сюжет с непредсказуемой новеллистической концовкой, акцентирующей развязку, содержащую пуант. Взаимопроникновение жанров происходит через общее поле интертекстуальности, сформированное аллюзивной ссылкой на свод арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Данная аллюзия выявляет важнейший смыслообразующий мотив (мотив рассказывания) и способствует повышению меры художественной условности произведения, когда поэтологические приемы выступают не только как средство, но и как компонент содержания» [Там же].

Нюансы структурно-композиционной и содержательной многоплановости произведения малого жанра А. С. Байетт «Стеклянный гроб» также проясняют интертекстуально включенные в него тексты, в частности, одноименная волшебная сказка Братьев Гримм. Данная «аллюзия носит комплексный характер, поскольку ее появление имеет чрезвычайно важное значение для понимания поэтологического своеобразия произведения [Куприянова 2006: 40]»: от сюжетно-смысловых параллелей до глубинных основ построения текста, включая вопросы его жанровой дефиниции, связанные с проблемой взаимодействия новеллистической и сказочной моделей. Составляющие жанра сказки (сказочные начало и завязка, наличие волшебных предметов, сказочный сюжет и хронотоп) приобретают качественно новое

звучание в процессе синтеза с жанром новеллы (взаимодействия с такими его компонентами как причинно-следственная связь событий, перенос акцента с сюжетности на конфликтность, акцентирование развязки, интертекстуальная игра и ирония). Взаимопроникновение жанров в процессе размывания жанровых границ формирует суть и специфику жанрового образования «fairy story», синтезирующего фольклорный и реалистический планы повествования как первооснову всех включенных в цикл произведений. Сама А. Байетт пишет так о жанре «fairy stories»: «...they are modern literary stories and they do play quite consciously with a postmodern creation and recreation of the old forms» [Byatt 2000: 142] – «...это современные литературные истории, которые представляют собой сознательную игру с постмодернистским пересозданием старых форм».

Тенденция к использованию готовых жанровых структур связывается нами с жанровым многообразием современной новеллы. Так, если взять один только цикл Джона Фаулза «Башня из черного дерева», то мы найдем в нем следы «новеллы romance» («Башня из черного дерева», «Элидюк»), «готической» («Бедный Коко») и «детективной» («Энигма») новелл. Российский издатель цикла Дж. Барнса «По ту сторону Ла-Манша» прямо на обложке книги определяет жанровое многообразие новеллистики писателя следующим образом: «от изящного сюрреалистического эксперимента и стилизации под латиноамериканский модернизм до философской притчи и вполне классической психологической новеллы»<sup>66</sup> (Барнс).

В целом, по нашим наблюдениям, современную английскую новеллу 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 «чу-

---

<sup>66</sup> Цитата с обложки книги: Барнс Дж. По ту сторону Ла-Манша. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005.

десное»). Зачастую элементы сразу нескольких жанров могут переплетаться в одном произведении.

Порождаемая в результате взаимодействия жанров вариативность новеллы поддерживается использованием ряда поэтологических приемов, среди которых не последнее место занимает **монтаж**. Монтаж – «способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения: в текстах соседствуют весьма разные предметы, напрямую между собой не связанные, удаленные друг от друга в изображаемом времени и пространстве» [Хализев 2001: 586 – 587]. Внесем дополнения в понимание монтажа в современной новелле, опираясь на трактовку этого понятия в книге Ю.М. Лотмана «Структура художественного текста»: «это набор отношений, который строится как сложная структура взаимопересекающихся подструктур с многократными вхождениями одного и того же элемента в различные конструктивные контексты» [Лотман 1998: 101].

Французский теоретик Ролан Барт при анализе структуры повествовательных текстов о приеме монтажа говорит следующее: «...Хотя элементы, составляющие сюжетную последовательность, образуют единое целое, тем не менее, они могут оказаться отделенными друг от друга в том случае, если между ними вклиниваются единицы, принадлежащие иным последовательностям... следует признать, что язык повествовательных текстов отличается высокой степенью синтетичности в силу наличия в нем приемов охвата и включения; каждая точка рассказа задает одновременно несколько смысловых координат...» [Барт 1987: 417]. Отсюда вытекает еще одно необходимое пояснение. М.М. Бахтиным в свое время активно отстаивался тезис о том, что «"внешняя организация" литературного произведения ("композиция") выступает лишь как условие конституирования его "внутренней", концептологической организации ("архитектоники"), и потому должно понимать эстетический объект синтетически, в его целом, понять форму и содержание в их существенном и необходимом взаимоотношении: форму как форму содержа-



ния, и содержание как содержание формы, понять своеобразие и закон их взаимоотношения» [Бахтин 1994: 317].

Как видно из вышеприведенных высказываний, монтаж используется и в более широком смысле: как активно проявляющая себя в произведении композиция, «при которой внутренние, эмоционально-смысловые связи между персонажами, событиями, эпизодами оказываются более важными, чем их внешние, причинно-временные сцепления. На стыке разнородных элементов образуются новые смыслы. Такого рода монтаж позволяет писателю осваивать сущностные взаимосвязи явлений, углубленно постигать мир в его противоречивости и единстве» [Неронова 2007: 5]. Именно это, более широкое понимание термина «монтаж», на наш взгляд, релевантно по отношению к современной английской новелле. В качестве примера новелл, написанных средствами монтажа, можно привести «Перевернутый мир» Г. Бейтса, «Тучу» Дж. Фаулза, «За кружкой пива с Алкоком и Брауном» Джона Уэйна, «Эти невидимые японцы» Гр. Грина, «Мисси» С. Хилл, «Каменную женщину» А. С. Байетт, «Железнодорожный узел» Дж. Барнса и многие другие. Монтаж позволяет автору без переходов и вводных слов внедрять в действие различные «инородные» элементы. Так, в новелле Джона Уэйна «За кружкой пива с Алкоком и Брауном» раздумья персонажа передаются на фоне случайного, ничего не значащего разговора других посетителей кафе. В новелле Гр. Грина «Эти невидимые японцы» действие также происходит в кафе, а встреча действующих лиц (жениха и невесты) разворачивается на фоне посторонней беседы (ее ведет небольшая группа японцев), которая сопровождается своеобразной мимикой и кукольными, на взгляд европейца, жестами. Грин неоднократно обращается по ходу действия к их описанию, причем эти детали оказываются не столько элементом экспозиции, сколько средством характеристики центральных персонажей. Новелла «Мисси» С. Хилл, построена как чередование воспоминаний, монолога, исповеди персонажа и обрывков прямой речи. В этой эмоционально напряженной форме обозначают-

ся узловые моменты жизни героини: детство, замужество, жизнь с мужем в Индии, где слуги называли ее «Мисси», одинокое существование в приюте для престарелых, редкие посещения дочери.

Как известно, одним из источников приема монтажа является **взаимодействие литературы и кинематографа**. Механика действия кинематографических приемов в современной новелле заключается в том, чтобы заставить читателя сначала увидеть, а потом понять смысл, т. е. «максимально приблизить процесс восприятия художественного произведения к реальной жизненной ситуации, когда человек сначала становится свидетелем следующих единым зрительным потоком картин или эпизодов действительности, а лишь затем, улавливая взаимоотношения и связь увиденных элементов, осознает их значение. Необходимое усилие, которое делает читатель, чтобы осознать увиденное, направляется автором: отсутствие прямых комментариев компенсируется другими, менее явными приемами, направляющими мысль читателя по каждому руслу» [Соколова 1979: 37– 38].

Кинематографичность выступает как основная художественная особенность цикла новелл Гр. Грина «Можно одолжить вашего мужа?». В новелле «Сон о странной земле» распадается на части не только само по себе действие и предметы, но и взгляд на них. Лишь при сопоставлении и соединении реакции и взглядов всех действующих лиц создается полная картина происшедшего, тогда как ни один из отдельно взятых моментов не дает исчерпывающего представления о ситуации в целом. Интересна в этом отношении и новелла М. Спарк «Бэнг – бэнг, ты убит», получившая свое название от названия детской игры. Группа людей, в том числе Сибил – главная героиня новеллы, смотрят любительский фильм восемнадцатилетней давности, в котором запечатлены различные эпизоды из жизни Сибил и ее друзей. Ленту постоянно меняют, возникают паузы, во время которых присутствующие делятся впечатлениями и обмениваются ничего не значащими репликами. Сибил погружена в воспоминания, каждый кадр фильма обрастает в ее вооб-

ражении многочисленными подробностями. Таким образом, новелла состоит из трех пластов: описания кадров фильма, воспоминания главной героини и светской беседы ее теперешних знакомых. Между этими пластами нет связующих звеньев: они соединяются по принципу монтажа, причем каждый из них построен таким образом, что читатель безошибочно узнает, о чем идет речь: о далеком прошлом или настоящем моменте, о кадрах фильма или воспоминаниях Сибил.

Благодаря приему монтажа, активно применяемому в новелле периода после второй мировой войны, становится возможен широкий охват материала, ранее несвойственный малому жанру в целом. Среди **разновидностей монтажных построений** встречаются:

– вставные тексты с событийными рядами, персонажами и хронотопом, отличными от основной сюжетной линии (библейские сюжеты («Христос в доме Марфы и Марии», «Джаэль» А. Байетт); сказочные сюжеты («Туча» Дж. Фаулз);

– детальные описания предметов искусства и вызываемых ими образов, представлений и ассоциаций персонажа, не обладающих фактором событийности («Крокодиловы слезы» А. Байетт, «Башня из черного дерева» Дж. Фаулз, «Gnosienne» Дж. Барнс);

– «авторитетная "чужая"» [Конькова 2010: 15 – 16] (по терминологии Коньковой М. Н.) точка зрения, выраженная в тексте в виде афористичного изречения, представленного графически как цитата;

– ретроспекции и темпоральная фрагментарность («Туннель», «Помехи» Дж. Барнс);

– «монтаж разностилевых фрагментов» [Там же: 16], когда авторский дискурс прерывается текстами, создаваемыми персонажами (А. Байетт «Джаэль», «Сахар», «Ламия в Севеннах»).

Прием монтажа создает сложную конструкцию новеллы, которая отражает «мир человеческого сознания как поле взаимодействия различных

сознаний, отношений, позиций, точек зрения, "языков" как целостных мировоззрений, вступающих между собой в диалог» [Рымарь, Скобелев 1994: 8]. Таким образом, каждое описываемое в новелле явление оказывается реальностью того или другого субъективного восприятия, связанного с определенной точкой зрения; все это монтируется автором, образуя в своей совокупности некое художественное единство [Там же].

Использование специфических приемов монтажа становится возможным благодаря применению той или иной композиционно-повествовательной формы: **от первого или от третьего лица.**

В **новелле от третьего лица** персонажи по очереди выдвигаются на первый план. Так, в новелле Гр. Грина «Мертвая хватка» изображаемые события предстают то в восприятии Картера, то его жены Джулии, то любовницы Джозефины. В «Железнодорожном узле» Дж. Барнса читатель сначала видит всё происходящее глазами французов, приехавших посетить место прокладки железнодорожных путей, затем наблюдает за странной группой людей, изучающих строительство дороги, после этого оценивает ситуацию с позиции английского рабочего Тома Йорки. Далее мы узнаем мнения о сооружении виадука местного кюре и его паствы. Сами события в новеллах отражаются в повествовании по мере участия в них или наблюдения за ними того или иного действующего лица.

Увиденный извне, герой раскрывается и внутренне, но автор не сразу извещает читателя об обстоятельствах его жизни, имени и прочих подробностях – все они приоткрываются постепенно по мере апелляции сознания героя в его внутреннем монологе в форме несобственно-прямой речи: «Прошлое героя, его настоящие заботы, даже слагаемые его внутреннего мира подаются лишь в связи с воздействием внешнего мира, на деталях которого он останавливает внимание» [Лебедева 2016а: 115]. Сотворение художественного пространства в новелле, написанной от третьего лица, поручается герою: все детали обстановки «возникают в повествовании лишь в зависимости от

перемещения героя, направления его взгляда или мысленного взора» [Филлюшкина 1988: 75]. Мир людей, окружающих героя, «воспроизводится постольку, поскольку та или иная черта их внешности, их жесты, поступки, были уловлены, отмечены его сознанием, попали в поле его зрения или слуха, пробудились в памяти» [Там же].

Третьеличная форма, обладает определенными преимуществами, к которым относятся: «возможность авторского вторжения во внутренний мир персонажей, сопровождение и комментирование мыслей, эмоций, состояний изображаемой личности. Анализ и самоанализ могут соседствовать в едином контексте с описанием действий и поступков героя, сопровождающих или провоцирующих некие психологические процессы» [Конькова 2010: 10]. В качестве примеров новелл с многосложным взаимодействием этих элементов можно привести практически все новеллы от третьего лица из циклов А. Байетт «Сахар и другие рассказы», Дж. Барнса «По ту сторону Ла-Манша», «Лимонный стол», а также «Башня из черного дерева» Дж. Фаулза и др. В них нередко используются разные комбинации сочетаний анализа автора и самоанализа в совокупности с элементами потока сознания, особенно, когда изображается глубокое, многостороннее состояние или чувство («Бедняжка Коко» Дж. Фаулз, «Туннель» Дж. Барнс, «Расин и скатерть, Сахар» А. Байетт).

Композиционно-повествовательная форма третьего лица, позволила включать в контекст новеллы специфические приемы: сны и видения, различные переходные состояния («Gnosienne» Дж. Барнс, «Соседняя комната» А. Байетт и др.).

Нередко в новеллах от третьего лица повествование предельно драматизировано: основное содержание раскрывается в диалоге, авторский текст сокращен до минимума («Раффети», «Кратчайший путь из Манчестера», «Мужественность» Дж. Уэйна, «Драгуны» Дж. Барнса, «Туча» Дж. Фаулза); взаимодействие между собой рассказчиков, запечатлевающих ту или иную

позицию персонажа (тенденция, намеченная романом), выполняет важную идейно-художественную функцию.

**Повествовательно-композиционная форма первого лица** характеризуется полной субъективностью изложения событий, чувств, оценок, свободным обращением с временными координатами, игнорированием хроникальности описываемых эпизодов.

В английской новеллистике второй половины столетия, ориентированной на субъективное в человеке, на его индивидуальное сознание, повествовательная форма от первого лица получила широкое распространение. Новеллы Гр. Грина («Увы, бедный Мейлинг», «Вы позволите одолжить вашего мужа?», «Жажда человечности»), М. Спарк («Позолоченные часы», «Темные очки», «Близнецы»), С. Хилл («Осси») и многих других писателей – повествования от первого лица.

Существуют классификации типов повествования от первого лица. Например, различают «однонаправленное» [Кухаренко 1973: 17] и «разнонаправленное» [Там же] повествования в зависимости от совпадений или расхождений идеологических позиций автора и рассказчика [Там же]. При этом подразумеваются такие произведения, в которых повествователем является не условное «я» [Корман 1972], а персонифицированный повествователь, полноценный участник действия [Кухаренко 1973: 17], [Долинин 1985: 187], [Домашнев, Шишкина, Гончарова, 1983: 71].

Внутритекстовое выражение повествующего «я», выдвигающее на первый план активность познающего мир индивидуального сознания, подчиняет все художественные составляющие произведения.

Прием открытого провозглашения героя сочинителем истории решает проблему художественной условности, связанную с ответом, «откуда известно о происходящем» [Лебедева 2016а: 116], а также служит «целям объективации и индивидуализации рассказчика» [Там же]. Для решения этой задачи новелла использует как «внешнее "оформление" (сведения о себе, биографи-

ческие данные, географические ориентиры») [Там же], так и приемы, «внутренние, вытекающие из специфики сюжета и композиции произведения, связанные с особой организующей ролью героя-рассказчика, одновременно и носителя речи, и характера, и приема» [Там же]. Многие детали физического существования рассказчика вырастают во всей полноте не только как факт объективного мира, но и как компонент его субъективного восприятия, как часть его сознания, которое он преднамеренно приоткрывает перед читателем. Сцепление тех или иных подробностей, привлекающих внимание героев, «отражает рождение и развитие их мыслей, которые воспроизводятся на основе техники ассоциативных связей, имитирующей эмоционально-мыслительный процесс» [Там же: 117] (М. Спарк «Портобелло Роуд», Гр. Грин «Аргумент защиты» и др.)

Самовыражению героя служит речевая индивидуализация повествования, особенно ощутимая, когда «рассказчик явно отличается от автора принадлежностью к особой общественной среде, уровнем образованности, возрастом, полом» [Там же]. Например, в новеллах Дж. Барнса «Брамбилла» и Дж. Фаулза «Бедняжка Коко» использование элементов просторечия и молодежного жаргона запечатлевает внутренний облик подростков, уровень их развития, круг интересов и представлений.

### ***5.2.2. Интермедиальность английской новеллы: пиктуропоэтика, экфрасис и особенности интермедиального метатекста***

Одним из результатов гипертрофированной саморефлексии как характерной черты эпохи постмодернизма явился обостренный интерес к теме и проблемам искусства, получившим наиболее яркое и оригинальное воплощение в английской новелле последней трети XX – начала XXI вв. Внимание писателей новеллистов «привлекает внутренняя жизнь личности, интерес к самому творческому процессу и, соответственно, к проблемам искусства в

целом» [Картузова 2006: <http://cheloveknauka.com/problemy-iskusstva-i-obraz-hudozhnika-v-tvorchestve-dzhona-faulza>]. При этом «нередко писатели "заставляют" своего героя-художника сочинять произведение о другом герое-художнике (принцип "матрешки"), раскрывают секреты собственной творческой лаборатории ("обнажение приема"), прямо обращаются к вопросам литературной теории, анализируют собственный творческий процесс» [Там же].

Необходимо сказать, что тема искусства в новелле имеет большую популярность на протяжении всего XX столетия. «Интроекция, отмеченная повышенным вниманием к области подсознательного» [Там же] как «один из ведущих принципов модернистского искусства» [Там же] расценивается новеллистами модернизма (В. Вулф, Дж. Джойс) как «действенный инструмент проникновения в сокровенные глубины внутреннего мира личности, также как и в скрытые мотивы творческой деятельности» [Там же]. Та роль, которая отводится образам художников и визуальному восприятию в модернистской новелле, указывает «на усматриваемый ими параллелизм между двумя процессами: созданием художественного произведения и формированием человеческой личности» [Кабанова 1985: 3].

Рост интереса к проблемам искусства и образу героя-художника, наблюдаемый в современной английской новелле, продиктован новыми мотивами: «Это, прежде всего, вопрос о гуманистической направленности искусства, непосредственно связанный с усиливающимися процессами отчуждения человека, стандартизации и нивелировки личности» [Картузова 2006: <http://cheloveknauka.com/problemy-iskusstva-i-obraz-hudozhnika-v-tvorchestve-dzhona-faulza>]. Если модернистская новелла ограничивалась в основном констатацией отчуждения, то современная новелла второй половины века исследует эту проблему: индивидуально-творческое начало в личности художника противопоставляется процессам обезличивания человека в мире, стремительно меняющем социальные, экономические и культурные ориентиры.



Переосмысление статуса художественного текста и роли писателя, по-новому формулирует традиционную дихотомию «искусство-реальность». «Получающий все большее признание тезис о том, что текст не отражает, а творит новую реальность» [Там же] выражается в маркированной сотворенности художественного мира, а его подчеркнутая фиктивность выступает как необходимый признак постмодернистской новеллы об искусстве [Там же].

Под пером современных авторов новеллы о художнике приобретают «ярко выраженный теоретизирующий, рефлектирующий характер» [Там же]. По замечанию В. А. Пестерева, «намечается «экспансия» теоретической мысли – философской и литературоведческой – в художественный процесс и писательскую работу» [Пестерев 2001: 7].

Проблемы искусства и морального выбора, искусства и массовой культуры, цели и функции искусства, проблема художественной традиции и преемственности в творческой деятельности, взаимосвязь искусства и реальности, образ героя-художника – становятся ключевыми в новеллах современных английских писателей. Так, в фокусе новеллы «Башня из черного дерева» – диалог традиционного и современного искусства, представленный на контрасте мировоззрений и художественных позиций двух живописцев Дэвида Уильямса и Генри Бресли. Параллель между процессами сотворения человеческой жизни и произведения искусства – в центре сюжета новеллы Байетт «Body art», аналогия между искусством врача и художника проводится в новелле писательницы «Каменная женщина».

Специфические образы, мотивы и приемы пиктуропоэтики этих и подобных новелл делают актуальной проблему взаимодействия и синтеза искусств в малом жанре. Данное обстоятельство заставляет обратиться к понятию экфрасис, под которым будем подразумевать описание произведения изобразительного искусства в литературном произведении [Геллер 2002: 5 – 12]. Как отмечает М. И. Никола, «общая тенденция визуализации современной культуры играет роль важнейшего фактора, побуждающего к созданию

экфрасисов в художественном тексте» [Никола 2010: 9]. Такие новеллисты, как Дж. Фаулз, А. С. Байетт, Дж. Барнс, используют экфрасис в большинстве произведений малого жанра. Сами писатели в эссе и интервью не раз объясняли свои пристрастия к пиктуропоэтике, использованию цвета и создания эффекта визуальности. В частности, А. С. Байетт в интервью деловой интернет газете «Взгляд» от 09.10.2007 признается, что ее богатое воображение работает преимущественно в форме картинок, а свои еще не созданные произведения она видит как хитросплетения многообразных цветовых орнаментов [Байетт 2007: <http://www.vz.ru/culture/2007/10/9/116125.html>]. На особую роль экфрастического восприятия в своем творчестве указывает и Дж. Фаулз [Фаулз 2004: 350 – 405]. Джулиан Барнс часто воспроизводит то или иное ощущение, мысль, явление, используя параллели с разными видами искусств, в частности, с живописью.

Экфрасис как поэтологический прием выступает не только следствием общей тенденции визуализации современной культуры, но и является продолжением художественных традиций английской новеллы. Пристальный интерес писателей к визуальной образности и описанию произведений искусства в литературном произведении содержится и в некоторых новеллах XIX столетия (например, новелла О. Уайльда «Портрет господина У. Г.»). Однако фундаментальное различие между экфрасисом современной новеллы и экфрасисом новеллы предшествующих периодов «состоит в наделении экфрасиса разными семиотическими функциями» [Сидорова 2006: 28], зависящими от типа сознания, характерного тому или иному стилю. По мнению И.П. Смирнова, тип сознания, присущий «первичным» стилям, базируется «на семантической операции интерпретации знаков (текстов искусства) как референтов. Текст в "первичных" стилях создан для того, чтобы отражать реальность» [Смирнов 2000: 18]. Во «вторичных» стилях ...модернизме, постмодернизме, которым присущи усложненность, формализованность, многообразие декоративных элементов, взаимодействие художественных форм [Ли-

хачев 1999: 166], «основным признается не мир реалий (референтов), а универсум текстов (знаков), сквозь призму которых рассматривается так называемая первичная реальность» [Сидорова 2006: 28].

На вопрос, что же привлекало писателей в экфрасисе, А. Ю. Криворучко в статье, посвященной экфрасису в русской прозе 1920-х годов [Криворучко 2009], приводит высказывание немецкого поэта, драматурга, теоретика искусства и литературного критика-просветителя Г. Э. Лессинга, который проводил различия между работой писателя и художника, использующих разные средства для смыслового наполнения одного и того же абстрактного понятия. Художник, по Лессингу, создает символ, явный, видимый, очевидный, пробуждающий переживания и разжигающий душевные порывы, в то время как писатель просто называет его [Лессинг 1953: 385 – 516].

Сочетание разных комбинаций разнородных языковых кодов (например, языков живописи и литературы) в пределах одного текста является «компактным способом сохранения информации» [Лотман 1998: 17], а также дает большую выразительность и смысловую насыщенность «текста в тексте» [Криворучко 2008: 254 – 257]. Другими словами, «слово в экфрасисе обретает бóльшую "плотность", "материальность", подкрепленную "материальностью" описываемой картины» [Криворучко 2009: 115].

Экфрасис как вид описания, по Барту, всегда первичен по отношению к литературному описанию, поскольку формирование мысленного образа ему предшествует, иными словами для того чтобы описать «картинку», ее, естественно, сначала нужно увидеть [Барт 1994].

Обладая гораздо большей условностью, чем просто описание [Криворучко 2009: 116], являясь «знаком знака знака» <sup>67</sup> [Успенский 1995: 238], экфрасис, «воспроизводя существующую действительность, моделирует другую – альтернативную» [Криворучко 2009: 116] реальность. Таким образом,

---

<sup>67</sup> Речь идет о возрастании степени художественной условности в случае символических знаков, «если определять степень условности по количеству связующих звеньев между обозначающим и обозначаемым, т.е. по числу компонентов в цепочке "знак знака знака..."» [Успенский 1995: 238].

«...визуализация в литературе – это прием, при помощи которого слово те- ряет свое поле однозначности, выступает за пределы непосредственного по- нимания, прием сотворения виртуальной, второй действительности, которая создается автором из элементов, заимствованных из первой действительности» [Хетени 1999: 76].

Е.В. Яценко, подробно исследуя феномен живописного экфрасиса в ра- боте «"Любите живопись, поэты..."». Экфрасис как художественно- мировоззренческая модель» [Яценко 2011: 47 – 57], предлагает разные типы его классификации, в том числе и по объему описания, определяя этот прин- цип как самый значимый. По мнению Яценко, «по объему экфрасисы можно разделить на полные, свернутые, нулевые» [Там же: 49]: «Полный экфрасис содержит развернутую репрезентацию визуального артефакта, т. е. это экфрасис в классическом варианте. Описание свернутого экфрасиса уклады- вается в одно – два предложения. Нулевой экфрасис лишь указывает на отне- сенность реалий словесного текста к тем или иным художественно- изобразительным явлениям» [Там же]. По нашим наблюдениям, в современ- ной английской новелле встречаются все три типа экфрасиса: полный, свер- нутый и нулевой. К примерам новелл с полным экфрасисом можно отнести новеллу А. С. Байетт «Произведение искусства», в центре которой черно- белая репродукция картины Анри Матисса «Тишина, поселившаяся в домах». Свернутый экфрасис характерен для новелл А. С. Байетт «Китайский омар», «Ламия в Севеннах». Часто живописный дискурс новелл несет в себе нуле- вые, свернутые и полные экфрасисы одновременно или сочетает разные комбинации экфрасисов (полный и свернутый, полный и нулевой и т.д.), как например, в новеллах Дж. Барнса «Gnosienne» и Дж. Фаулза «Башня из чер- ного дерева». Живописный дискурс представлен здесь свернутыми и нуле- выми экфрасисами портрета и пейзажа.

Описывая произведения искусства, писатели перенимают приемы, ис- пользуемые их создателями, и, переосмысливая, вводят их в литературный

текст. Так, за счет внедрения метафор, эпитетов, художественных сравнений, авторских цветообозначений Джулиан Барнс в новелле «Gnosienne» воссоздает живописные полотна французского художника Пьера Боннара. Для словесных «картин» Барнса, как и для живописных полотен Боннара, характерен отказ от жестко очерченного контура и резких цветовых контрастов, а больше присуща мягкая, построенная на тонких отношениях цветовая гамма: «...маленькие, цвета красного дерева коровы бродят на склонах погасших вулканов под музыку местных волынок» (Барнс, с. 122). Или: «...тарелка розового *gigot* в подливке цвета жидкой крови. Округлая крупная *haricots verts*, сваренная до полного размягчения и купающаяся в сливочном масле» (Там же, с. 131). Экфрасис здесь выполняет сюжетную функцию: пейзажи и натюрморты с картин Боннара становятся частью сюжетного пространства новеллы.

Отсылая к картинам Боннара, увлекавшегося написанием интерьеров жилых комнат с фигурами людей, писатель создает своеобразный литературный эскиз интерьера, созвучный с боннаровскими полотнами: «Жалюзи на окне были предусмотрительно полуприподняты, пропуская достаточно света, чтобы я мог увидеть кувшин с тазиком на мраморной доске умывальника, латунную кровать, пузатый комод. Интерьер в духе Боннара не хватало только кошки или, пожалуй, мадам Боннар...» (Там же, с.130). Как в портрете художника, в словесной картине писателя Барнса велика роль художественной детали. Ключевой деталью является дверь, которая имеет широкий спектр значений, богатую символику, вызывающую ассоциации с переходом из одного пространства в другое. Но Джулиан Барнс не только оживляет и истолковывает известные полотна Боннара, но и, используя метаповествовательную функцию экфрасиса, представляет образец необычного взаимопроникновения литературы и живописи, когда картинный персонаж превращается в литературного героя. «Мотив боннаровского женского обнажения и тема купания, связанные с подсматриванием и приоткрыванием» [Лебедева 2013е:

158], формируют поэтику новеллы, ориентированную на множественность интерпретаций. «Иронический визуальный образ мадам Боннар, обтирающей губкой в ванной, превращается в повторяющийся сквозной символ» [Там же] произведения, лабирующего на грани правды и вымысла.

Являясь аккумулятором культурных смыслов в новелле, экфрасис картины может бесконечно расширять корпус «цитируемых» текстов. Ярким примером такой культурной экспансии может служить огромное экфрасистическое пространство новеллы Дж. Фаулза «Башня из черного дерева». Обилие ассоциаций, рождаемых бесчисленным множеством аллюзий на полотна великих европейских и американских живописцев – представителей разных школ и стилей разных периодов (Б. Никольсон, К. Пермеке, П. Боннар, П. Уччелло, М. Эверет) провоцирует поток разнообразных смысловых предложений в процессе постижения современного искусства главными героями – Дэвидом Уильямсом и Генри Бресли.

Синтез «литературы как временного искусства с пространственностью живописи в экфрасисе» [Криворучко 2009: 116] обогащает возможности новеллистического хронотопа, делая его многомерным (хронотопическая функция экфрасиса). В качестве примера можно привести двумерный хронотоп новеллы Дж. Барнса «Gnosienne», в которой виртуальный экфрасистический хронотоп и хронотоп реального (основного) повествования, хотя и противопоставлены, но взаимодополняют друг друга.

Через экфрасис может выражаться внутренний мир персонажа. В новеллах А. С. Баейтт «Китайский омар» и «Боди-арт», описывая главных героинь, болезненно переживающих свое физическое состояние, писательница делает акцент на выражении внутреннего мира человека в творческой деятельности. Вымышленные инсталляции Дэйзи Уимпл и Пегги Ноллетт создаются через реминисценции к полотнам Анри Матисса «Китайский омар» и Йозефа Бойса («Боди-арт»). Протестуя против жизнеутверждающей яркости полотен модернистов, Пегги Ноллетт отрицает обнаженные фигуры Ма-

тисса, обвиняя его в склонности к насилию, а Дэйзи Уимпл выступает против полотен художников-абстракционистов.

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. Так, транспонируя музыкальные коды в новеллу, Джулиан Барнс в новелле «Помехи» апеллирует к именам Шопена, Бузони, Сибелиуса, произведения которых предпочитает слушать главный герой в том или ином настроении: «Три месяца назад он в последний раз слушал Грига, два месяца назад — Шопена. С тех пор никого, даже своих друзей Бузони и Сибелиуса» (Барнс, с. 10). Или: «Первая часть «Сонаты для альты». Значит, он рассержен...» (Там же). На глубинных уровнях текста новеллы сфера музыкального может сосредотачиваться в сфере лексической семантики; воссоздания логических закономерностей музыкальной формы; музыкальной метафорики. Так, новелла «Помехи» Барнса местами основана на воспроизведении мелодических закономерностей некоторых музыкальных форм, например, темпа стакатто, музыкального штриха, предписывающего исполнять звук отрывисто, отделяя один от другого паузами: «дождик наигрывал.... стакатто на окне» (Там же, с. 24). Трагическая кульминация этой новеллы организована по типу симфонического нарастания.

Усложнение поэтики современного новеллистического текста приводит к «многослойности» интермедиального экфрасиса. К примеру, семантика звукового ряда может передаваться через семантический ряд живописных

визуальных образов, как в новелле А. С. Байетт «Произведение искусства». Отсутствие красок на картине Матисса, представленной в новелле, «аналогично отсутствию голосов в доме» [Графова, Бочкарева 2009: 247]. Героиня разглядывает черно-белую репродукцию и прислушивается к доносящимся отовсюду шумам. «Как гравер по дереву миссис Деннисон особенно чувствительна к черно-белому рисунку и как мать напряженно вслушивается в тишину, боясь пропустить звонок врача, вызванного к больному сыну Джеми» [Там же].

Таким образом, «экфрасис, выступая как структурно-семантическая единица текста, становится способом его организации, служит созданию образов персонажей» [Яценко 2006: <http://cheloveknauka.com/obrazy-vizualnyh-iskusstv-v-tvorchestve-dzhona-faulza>], моделированию художественного пространства, а также является средством интеллектуальной игры с читателем. Будучи связанным с развитием смыслообразования, экфрасис продуцирует умножение ассоциативных рядов, углубляет аллюзивные пласты и символический подтекст. Обращение к экфрасису в современной английской новелле реализуется на уровне создания словесных картин за счет поэтических средств языка, названия и жанровых обозначений музыкальных и живописных произведений лексической семантики; воссоздания логических закономерностей музыкальной формы; музыкальной метафорики; а также на тематическом уровне: героями многих новелл писателей являются художники или музыканты.

### ***5.2.3. Риторический дискурс исторической направленности и поэтика интердискурсивности современной новеллы***

Кроме темы искусства, актуальной и наиболее часто воспроизводимой в современной английской новелле, является история, стимулирующая появление в художественном тексте риторического дискурса исторической направленности. Отношение современных новеллистов к истории «прояви-



лось в том феномене, который гуманитарии в 1970-е годы назвали "постмодернистским вызовом"» [Филлюшкин 2000: 40]: «Объектом атаки... стали принципы получения информации об исторической реальности» [Там же]. Постмодернисты заявили, «что между свершившимся событием и рассказом о нем историка стоит огромная дистанция, в ходе преодоления которой происходит такое искажение прошлого, что об его адекватном отражении вообще нельзя говорить» [Там же]. Стремление «лишить историю достоверности и авторитетности» [Панова 2004: 121], как отмечает О. Панова, «связано с травмированностью современного человека ходом истории» [Там же]. «Век, переживший множество кровавых войн, зверства диктатур и режимов, пожавший плоды революций, рождает книги, в которых застывает слепок истории, запёкшийся, словно сгусток крови. Вместе с тем к концу века в литературе нарастает ощущение того, что столкновение с историей смертельно для индивида, что от кошмарной исторической правды надо спастись – бежать в область вымысла, в царство литературной, художественной реальности» [Панова 2004: 122]. В то же самое время, как замечает Н.А. Соловьева, в «периоды социальных кризисов история становится частью настоящего; расширение культурной памяти помогает в огромной степени восстановить утраченные звенья Цепи Бытия» [Соловьева 2006: 137].

Так, в русле общих тенденций постмодернизма английская новелла транслирует образы и шаблоны реального прошлого в виде популярной истории. Самые известные писатели, рассматриваемые как образцы и схемы, расцениваются с точки зрения использования литературы предшествующих столетий сквозь призму целенаправленного соположения различных исторических опытов.

Интересно, что интертекстуальность в английской новелле всегда осознается в связи с понятием национальной идентичности, блокирующей истирание граней между культурами. Таким образом, обращение к исторической теме в английской новелле – один из факторов, активизирующих диалог

внутри культуры и один из аспектов интертекстуальности, которая «подчеркивает пределы идеологической укорененности нарратива и его погруженности в гибридную смесь культурных образов и тем» [Толкачев 2003: 354].

«В настоящее время, когда диалог культур, постколониальный и мультикультурный компоненты становятся определяющими факторами современной социокультурной жизни Великобритании» [Сатюкова 2012: 9], в новелле актуализировались понятия «English» («английское») и «Englishness» («английскость»), «требующие переосмысления и новой оценки с учётом изменившейся социальной и культурной среды Великобритании» [Архипова 2015: 78]. «Английскость» в мультикультурном историческом контексте новелл Г. Свифта, Дж. Фаулза, Дж. Барнса и других писателей связана с «изображением сложности полиэтнической ассимиляции в Англии» [Сатюкова 2012: 9] («Гейбор», «Сын» Г. Свифт), «с впечатлениями англичан во время путешествия в другие страны...» [Там же] («Помехи», «Туннель» Дж. Барнс; «Уроки плавания», «Сераль» Г. Свифт), реконструкцией памятных событий исторического прошлого Англии («Навечно» Дж. Барнс).

«Отражая важнейшие концепты, составляющие ядро английскости...» [Там же: 17] в историческом контексте («свобода», «дом», «спорт», «эксцентричный англичанин», «бог», «родина», «душа», «война»), 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»).

Интересным феноменом с точки зрения воплощения современной исторической концепции в английской новелле является новеллистический цикл Джулиана Барнса «По ту сторону Ла-Манша»<sup>68</sup>. В нем образ истории

---

<sup>68</sup> Некоторые аспекты поэтики названного цикла изучались нами ранее, результаты этой работы были опубликованы в статьях: «Образ истории в новеллистике Джулиана Барнса» [Лебедева 2013b], «Поэтика интермедиальных связей в новелле Джулиана Барнса «Gnosienne»» [Лебедева 2013d], «Природа и характер виртуальной реальности в новелле Джулиана Барнса «Gnosienne»» [Лебедева 2013e]. Анализируя цикл в настоящем

выкристаллизовывается на фоне показа англо-французских взаимоотношений, длящихся около двух тысяч лет. Отсутствие линейно-диахронического принципа акцентируется своеобразной формой новеллистического цикла-коллажа, когда автором произвольно и случайно отбираются факты и события. Взятые крупным планом те или иные аспекты взаимоотношений двух соседствующих народов, рассматриваются в совершенно разных новеллах, рассказывающих об отдаленных друг от друга исторических эпохах: конце и середине XIX столетий («Дыня», «Железнодорожный узел»), XVI – XVII столетиях («Драгуны»), начале и середине XX века («Навечно», «Туннель»).

Анализируя данный цикл, приведем высказывание Ю. В. Пономаренко, релевантное для нашего анализа. В статье «Роль литературной традиции в английском романе второй половины XX века» Пономаренко пишет, что обращение англичан к истории как к прошлому обусловлено традиционным стремлением «поиска основы для единения с культурными корнями: ушедший мир «старой, доброй Англии», отдаляясь в прошлое, в восприятии англичан становится священным мерилom современности» [Пономаренко 2010: 28].

Контекст исторического прошлого в цикле, сформированный темой памяти, которую активно осваивают постмодернистские писатели [Новикова 2013], отмечен страхом потерять свою английскую индивидуальность, неповторимость. В памяти о прошлом, об истории – самобытность народа. В попытках предсказать будущее, отталкиваясь от прошлого, писатель безутешен. Он обреченно рассуждает о том времени, когда войну «войну упрячут в парочку музеев» (Барнс, с. 117), сведут «к горстке имен» (Там же), «снесут военные памятники» (Там же). Заданный в новелле «Навечно» вопрос («Неужели...распашут военные кладбища...?») (Там же, с. 116), находит утвердительный ответ в «Туннеле», когда обсуждается одна из повесток дня Европейского парламента о «разумном» (Там же, с. 219) переустройстве

---

исследования, мы будем опираться на сформулированные в статьях положения, а также развивать их.

кладбищ времен Первой Мировой Войны» (Там же, с. 219): «...кладбища эти обязательно уберут. Непременно» (Там же).

Формируя механизм бессознательных воспоминаний как основу повествовательной техники в новеллах, историческая память превращается в повторяющийся сквозной символ цикла. Метафорой процесса воспоминания становится эпизод из новеллы «Туннель», когда писатель закрывает глаза и окунается в «туннель собственной памяти» (Там же, с. 206), называя себя «сборщиком и просеивателем воспоминаний – собственных и исторических» (Там же, с. 220).

«В попытках поймать ускользающую историю, восстановить ее, герой оказывается беспомощен. В одном из сегментов своей памяти, обращаясь к предкам, он вспоминает о своем дедушке и сожалеет о том, что от его пребывания на войне ничего не сохранилось» [Лебедева 2013b: 56]: «ни писем, ни желтоватых фронтовых открыток, ни снятой с его кителя колодки с шелковистыми орденскими ленточками; младшим поколениям не досталось ни пуговицы, ни даже клочка аррасских кружев» (Барнс, с. 214). Герой с горестью сожалеет о том, что история безвозвратна: «Никаким усилием воли не воссоздать образ того человека 1915 года, в обмотках и скорее всего с усами. Он исчез за горизонтом памяти, и пухленькому французскому печеньицу, обмокнутому в чай, не дано пробудить правдивые воспоминания о былом» (Там же, с. 215).

Неустойчивость исторической памяти прорабатывается и в новелле «Навечно». В этом произведении ключевой является мысль о невозможности сохранения истории за счет субъективности и ненадежности памяти: «Скоро – лет через пятьдесят или около того – умрут все, кто воевал на той Войне; а через еще какое-то время умрут и те, кто знал людей, воевавших на той Войне. Что, если прививка памяти не сработает или последующие поколения станут стыдиться об этом вспоминать?» (Там же, с. 116).

Как мы отмечаем в статье «Образ истории в новеллистике Джулиана Барнса» [Лебедева 2013b], «одной из смыслообразующих идей цикла является мысль о некоем историческом циклическом "круговороте", согласно которому отдельные пласты жизни движутся по кругу. С точки зрения данной идеи определяется жизнь и сознание многих персонажей цикла» [Лебедева 2013b: 57]. Энди («Брамбилла») отождествляет свою жизнь с периодичностью, подчиненной циклическости катания на велосипеде: «Вверх по склону, вниз по склону – история всей моей жизни» (Барнс, с. 154). Флоренс и Эмили («Эрмитаж») живут «от одного сбора урожая до другого» (Там же, с. 181). Девушки ассоциируют все важные этапы человеческого бытия с циклами виноградарства: «Детство было полно заморозков...было трудно представить себе, что погода когда-нибудь изменится. Но она изменялась, и июнь приносил цветение. Цветы превращались в гроздья, и с августом приходило *véraison*, это чудотворное преобразование цвета, знак и знамение зрелости» (Там же, с. 190). В данный контекст встраивается и музыкальное произведение с символическим названием «Времена года», написанное Леонардом Верити («Помехи») – «Времена года». Мысль о регулярной циклической повторяемости четырех времен года, соотносимых с циклом четырех периодов жизни человека (детство, расцвет, зрелость, старость), нивелируется мыслью об обманчивости исторического поступательного движения: «...история не завершает круг, потому что «полного круга не бывает никогда...» (Там же, с. 218), и, «если история и пытается проделать такой трюк, она все равно не попадает на ту же орбиту, как космический корабль, капитан которого явно перебрал мерсо» (Там же, с. 218).

Отрицая историческую реальность как таковую, автор перенасыщает новеллы историческими датами, фактографическими подробностями, реальными статистическими сводками с войны. Такой прием на контрасте с утверждениями о том, что «даты не говорят правды»<sup>69</sup> (Барнс, с. 269), а ис-

---

<sup>69</sup> Роман «История мира в 10 ½ главах».

торики весьма субъективны в трактовке истории <sup>70</sup> (Барнс, с. 99), обнажает авторскую иронию по отношению к событийному и фактическому ряду истории, ко всему сказанному и записанному в отношении ее.

Специфика настоящего цикла новелл заключается в том, что при всей значимости образа истории для писателя он не является центральным, а выступает как фон, вспомогательный материал, через посредство которого автор, раскрывая многообразие граней во взаимоотношениях британцев и французов, стремится понять суть Англии и англичан. «До мельчайших тонкостей правдоподобное погружение в ту или иную историческую эпоху (например, в новеллах «Дыня» и «Железнодорожный узел») – лишь внешняя оболочка, элемент иронии и игры с читателем, позволяющий автору выявить и продемонстрировать вневременной характер проблем в сфере отношений между англичанами и французами. Через особенности быта конкретного исторического периода, традиционные костюмы, отношение к религии и спорту, кулинарные предпочтения персонажей новелл писателем исследуются менталитет и национальное мировоззрение двух народов» [Лебедева 2013b: 57].

Возможность преодоления зыбкости основ памяти, возрождения истории и поиска взаимопонимания между нациями писатель видит в сочинении, в писательском ремесле: «...правдивые воспоминания о былом. Воскресить их можно...балансируя между известным и неизвестным, обращая себе на пользу многозначашее заблуждение, частично вскрытые факты или будоражащую воображение подробность» (Барнс, с. 215). По принципу ассоциаций, когда сознание мгновенно перемещается от одной реалии, выражающей тот или иной аспект национального самосознания, к другой, автор демонстрирует пример структуризации национальной идентичности в контексте исторического процесса. Образы этих реалий могут быть самыми неожиданными, а связь между ними парадоксальной. Так, описывая поездку сэра Гамильтона –

---

<sup>70</sup> Цикл новелл «По ту сторону Ла-Манша».

англичанина XVII века («Дыня»), прозаик внезапно переключает внимание на крикетную битую, которую герой воспринимает как идола, обладающего сверхчувствительностью и требующего весьма бережного отношения.

Иронизируя над доведенной до степени крайности приверженностью англичан к традициям, Барнс описывает скрупулезный процесс ухода за битой для игры в крикет. Сэр Гамильтон «ублажает» (Там же, с. 78), «пеленает» (Там же) «укутывает» (Там же), словом, нянчится со спортивным снарядами, словно с новорожденным ребенком. Продолжая иронизировать, Барнс пишет: «Некоторые крикетисты втирали в свои биты эль, другие ветчинное сало, третьи, по слухам, грели биты у огня, а затем мочились на них. Без сомнения, во время этого обряда луна должна была находиться в определенной фазе» (Там же).

Похожим образом, «подчиняясь чисто субъективным ассоциациям» [Лебедева 2013b: 58], исторический эпизод починки лопаты французским и английскими строителями преобразуется в мысль о будущем взаимопонимании между двумя соседствующими народами: «Вот так мы будем разговаривать в будущем...и конец недоразумениям, нации наладят свои отношения, как эти двое наладили лопату» (Барнс, с. 38).

«Познавая "себя через другого"...» [Лебедева 2013b: 58], Дж. Барнс прибегает к характеристике различных наций, не ограничиваясь французами. Писатель подчеркивает уважительное отношение к памяти павших в двух Мировых войнах у немцев, отмечая стремление к порядку и точности, как характерные черты, определяющие суть национальной идентичности немецкого народа в целом. Обращая внимание на немецкие захоронения, мисс Мосс («Навечно») произносит: «...40000 Гансов лежат под тонкими черными крестами, в образцовом порядке, как то у Гансов водится...» (Барнс, с.110).

Тема истории как таковая обуславливает широкое использование в новелле документа и его имитации. При этом недоверие к документам, недопущение точного отражения факта в нарративе проявляется в художествен-

ной практике современной новеллы, «органично сочетаясь с идейно-эстетической позицией постмодернизма, рассматривающего действительность как некий текст, ориентирующийся на игру с читателем, которому внушается сомнение в возможности познания истины, тем более, применительно к прошлому» [Филюшкина 2013: 82].

В новелле Дж. Барнса «Эксперимент» в текст включена стенограмма заседания кружка сюрреалистов – документ, обладающий тональностью, кардинально отличающейся от основного повествования. Официальная форма стенограммы, придающая правдоподобие словам дядюшки Фредди о его участии в заседаниях кружка, на первый взгляд, создает впечатление достоверности и добавляет подлинности рассказу героя. Однако несоответствие сути излагаемого и его документальной формы нейтрализует первое ощущение. Сам предмет обсуждаемого – секс – превращает серьезный документ в вымысел, в «странную смесь из псевдонаучных изысканий и откровенно субъективных суждений» (Барнс, с. 51).

Примеры «откровенной имитации "документов"» [Филюшкина 2013: 83] обнаруживаются и во вставных новеллах большого жанра Дж. Барнса. Такова, например, вставная новелла «Религиозные войны» из романа «История мира в 10 ½ главах», в фокусе которой процесс средневекового суда над червями-древоточцами, уничтожившими ножку кресла епископа. В основу текста новеллы положена рукопись, имитирующая документы XVI века, описывающие судебный процесс над упомянутыми животными. Сюжет, складывающийся из отдельных фрагментов, развивается на фоне тяжбы обвинителей (жители поселка Мамироль) и защиты (юрист Бартоломе Шасене). «Перед нами...», как пишет С. Н. Филюшкина, «...настоящая пародия на стиль схоластов XVI века, проявившаяся и в речах обвинителей, и в выступлении защитника древесных червей, и в двусмысленном приговоре суда» [Там же].



Соблюдая официальность процедуры судебного процесса, Шасене пытается обосновать беспочвенность иска. Доказывая несостоятельность аргументов обвинителей, он истово защищает своих подзащитных – червей-древоточцев, «являющихся» (Барнс, с.75) , по его же выражению, «низшими животными, направляемыми только инстинктом» (Там же): «Итак, господа, поскольку вам было угодно назначить меня доверенным лицом *bestioles* в этом деле, я попытаюсь объяснить суду, почему обвинения в их адрес несостоятельны и почему иск должен быть отклонен как необоснованный. Признаться, я удивлен тем, что о моих клиентах, не совершивших никакого преступления, говорят как о злейших преступниках, и тем, что мои клиенты, будучи бессловесными, вызваны сюда для объяснений, словно в своих ежедневных хлопотах они привыкли пользоваться человеческой речью. Однако дар речи есть у меня, и я со всем смирением попробую сослужить службу их безгласным устам» (Барнс, с. 74 – 75). За ходом судебного процесса, исполненного напускной серьезности и официоза, кроется неиссякаемая авторская ирония, обостряющая абсурдность рассматриваемой проблемы.

Игра с документом – элемент, органически присущий поэтологической стратегии в новеллах Дж. Фаулза. Один из выразительных примеров: вставная новелла о де Ла Ронсьере из романа «Любовница французского лейтенанта». Оттеняя центральную коллизию романа – любовь богатого аристократа к бедной девушке – вставная новелла представляет собой результат синтеза документальности и художественности. Отчет о происходившем в 1835 году процессе некоего лейтенанта Эмиля де Ла Ронсьера характеризуется фактологичностью (точное указание дат – 1835 год) и научностью стиля (интерпретация событий с опорой и в контексте психологических теорий). В то же время произведение обнаруживает опорные точки внутренней композиции художественного текста: четко выделенные начало и конец, координаты времени и места действия. Зачин, выраженный характерным оборотом, предполагающим сюжетную коллизию («Однажды вечером...» (Фаулз, с.

229)), а также апелляция к читателю формируют установку на увлекательность сюжета: «Происходивший в 1835 году процесс лейтенанта Эмиля де Ла Ронсьера ... одно из самых интересных дел начала девятнадцатого века» (Там же). Как видно из приведенных примеров, сочетание документализма и художественности создает витиеватый рисунок текста новеллы, рождающий «ощущение игры...» [Филюшкина 2013: 83], которая «...подрывает веру читателя в прочность документального контекста» [Там же].

#### ***5.2.4. Специфика циклизации идей в современной английской новеллистике***

Как замечено нами в статье «Основные принципы циклизации английской новеллы второй половины XX столетия» [Лебедева 2016с], «форма новеллистического цикла в английской литературе второй половины XX столетия получила достаточно широкое распространение, а новые принципы циклизации оказались во многом результатом революции, проведенной в малом жанре Дж. Джойсом и В. Вулф в начале столетия» [Лебедева 2016с: 24]. Как мы упоминали, «в «Дублинцах» Дж. Джойса был использован новый "внутренний" принцип циклизации новелл: в цикле почти отсутствуют сквозные персонажи, переходящая из новеллы в новеллу фигура автора (рассказчика) или объединяющая ситуация. Новеллы подчинены главной скрепляющей задаче, поставленной автором» [Там же] – «написать главу духовной жизни своей страны» [Юйсе 1957:134]. Все «внешние» признаки, группирующие новеллы отдельно взятого цикла в единое целое (общие персонажи, фигура рассказчика, открытая сквозная композиция), свойственные новеллистическим циклам предшествующих периодов, нивелируются или ослабляются за счет возрастания степени художественной условности как самой новеллы, так и всего цикла как единства, транслирующего более обобщенный и целостный характер.

Развивая мысль американского критика Клинтона С. Бёрэнса-младшего<sup>71</sup>, отечественный ученый М. Ландор подчеркивает, что «в авторских циклах второй половины XX столетия вполне возможен "веер" проб и вариантов малой формы» [Ландор 1982: 75], и что в них, несмотря на возможное сосуществование абсолютно разных манер повествования и несхожих художественных миров, ощутимо стремление к единству, реализованному в романе [Там же].

В современном английском новеллистическом цикле новеллы чрезвычайно разнообразны по объему, форме, манере повествования, а также могут отличаться друг от друга и в жанровом отношении, как, например, в новеллистическом цикле Джона Фаулза «Башня из черного дерева». Данный цикл содержит и довольно лаконичные («Энигма», «Элидюк»), и достаточно объемные («Башня из черного дерева») новеллы, своеобразие которых обусловлено их жанровой вариативностью. На суд читателя представлены: психологический нравоописательный этюд «Туча», новелла с элементами детектива «Энигма», психологическая новелла с элементами готического жанра «Бедняжка Коко», своеобразный римейк лэ Марии Французской «Элидюк» и т.д. Именно жанровая вариативность новелл становится своеобразным ядром внутренней целостности цикла, обуславливая принцип «единого жанра», сформированного поэтикой «новеллы-romance», «готической», «сенсационной» и «детективной» новелл.

Объединяющее начало, формирующее единство текста цикла как прочного художественного целого, предполагает, помимо тематического единства, формирование особой «синергетической» системы, части которой на разных уровнях соотносятся друг с другом, "самоорганизуются" в единое целое, являющееся результатом внутреннего структурного преобразования» [Смирнова 2002: 20]. Функционирующие как самодостаточные художе-

---

<sup>71</sup> По замечанию этого критика, подобный жанр представляет собой литературный гибрид, в котором сочетаются признаки антологии с признаками романа [Ландор 1982].

ственные произведения новеллы с помощью процесса внутреннего структурирования порождают устойчивое смысловое поле цикла.

Ключевым основанием для создания цикла новелл является наличие главной проблемы или идеи. Выделим основные способы циклизации идей в современном новеллистическом цикле:

**1. Тематические переключки между новеллами.** В цикле Дж. Фаулза «Башня из черного дерева» все пять новелл («Элидюк», «Башня из черного дерева», «Туча», «Энигма», «Бедняжка Коко») объединяются проблемой национальной идентификации, темой искусства, свободы и ответственности за свой выбор. Дж. Барнс, отражая мир сквозь призму его многогранности, собирает воедино десять стилистически абсолютно разных новелл цикла «По ту сторону Ла Манша» («Помехи», «Эрмитаж», «Драгуны», «Туннель» и др.), представляющих собой вариации на тему истории, исторической памяти, искусства, творчества, человеческих взаимоотношений, национальной идентификации. В цикле Байетт «Маленькая черная книга рассказов» новеллы можно сгруппировать в зависимости от настроек их тематического фокуса следующим образом: тема страха поднимается в «Подменыше» и в «На открытом пространстве», «Соседняя комната» и «Июльское привидение» сконцентрированы на проблеме общения живых с мертвыми, а «Существо в лесу» и «Розовая лента» описывают влияние войны на психическое состояние человека. В цикле новелл Гр. Свифта «Обучение плаванию» новеллы «Антилопа Хоффмейера», «Химия», «Обучение плаванию», «Габор», «Ипохондрик», «Туннель», «Отель», «Сераль», «Сын», «Клиффердж», «Часы» также можно тематически классифицировать. Три из них посвящены теме измены партнера, две – теме сексуальных травм, еще три – теме старости.

**2. Заданная автором последовательность текстов с точки зрения концептуального центра цикла.** Концептуальным центром может выступать как первая новелла, открывающая цикл и расставляющая смысловые координаты («Помехи» из цикла Барнса «По ту сторону Ла Манша»), так и фи-

нальное произведение, подводящее итоги и завершающее цикл как целое, как это задумано в циклах А. Байетт «Джинн в бутылке из стекла "Соловьиный глаз"» и «Сахар и другие рассказы». Также может использоваться, по терминологии М. Н. Коньковой, «прием пирамиды» [Конькова 2010: 7]. Так, в цикле А. С. Байетт «Маленькая черная книга рассказов» «ведущим текстом выступает третий из пяти, а новеллами-инвариантами в образно-тематическом плане являются второй – четвертый и первый – пятый» [Там же].

**3. Наличие рамы.** В отличие от традиционной рамы, наиболее распространенной в цикле XIX века, где первая новелла может выступать в качестве экспозиции, следующие относиться к кульминации цикла, а последняя восприниматься как развязка (например, цикл Р. Л. Стивенсона «Алмаз Раджи»), элементами рамки в современном цикле могут выступать не сами новеллы, а подзаголовки цикла, которые содержат важную информацию, работающую на усиление его концептуальности. Такого рода рамочные элементы встречаются в цикле А. Байетт «Джинн в бутылке из стекла "Соловьиный глаз"» – «The Djinn in the "Nightingale's Eye": five fairy stories». В подзаголовке цикла имеется указание на обозначение жанра текстов термином *fairy stories*, о котором мы уже упоминали. Писательница – филолог акцентирует внимание на жанровой составляющей произведений цикла, синтезирующих фольклорный и реалистический планы повествования как их первооснову. И хотя данный цикл нельзя назвать сугубо новеллистическим, мы считаем возможным привести его в качестве примера, поскольку при формировании авторского жанра «fairy story» большая роль принадлежит жанру новеллы.

**4. Использование ключевых образов-символов, метафор и повторяющихся мотивов** <sup>72</sup>. Центральные идеи циклов предписывают использование сквозных ключевых образов-символов, которые являются в большой

---

<sup>72</sup> Само по себе наличие в цикле повторяющегося мотива, природа которого подразумевает «обязательную повторяемость за пределами текста одного произведения» [Силантьев 2004: 94], обеспечивает активизацию циклообразующих связей по умолчанию.

степени смысло- и связеобразующими в процессе формирования единого метатекстового пространства цикла. В «Башне из черного дерева» Дж. Фаулза – это остров, свет, книга природы, автомат, коллекционер; в «По ту сторону Ла-Манша» Дж. Барнса – свиньи, драконы, бог, родина, душа, война, история; в «Сахаре и других рассказах» А. Байетт – чашки, дом, сад, а в «Маленькой черной книге рассказов» – кукла, анатомический муляж; в «Обучении плаванию» Гр. Свифта – туннель, плавание.

**5. Графический эпиграф** (ассоциативность в оформлении обложек, «прием графического эпиграфа» [Конькова 2010: 7]). В цикле «Стихии: Истории огня и льда» А. С. Байетт перед каждой новеллой имеется титульная страница с картинкой, расшифровывающей центральную идею произведения. Перед новеллой «Иаиль» автор помещает картину, представляющую эпизод из библейской истории вероломного убийства полководца Сисеры Иаилью, новеллу «Христос в доме Марфы и Марии» открывает одна из сцен полотна Д. Веласкеса на одноименный сюжет.

Обложка цикла Байетт «Маленькая черная книга рассказов» выкрашена в черный цвет, таким образом писательница обыгрывает значение английского слова *black* (черный), отображая мрачную, «темную» тональность представленных в цикле новелл.

### ***5.2.5. Межжанровое взаимодействие новеллы и романа.***

#### ***Фрагментация и художественная целостность текста***

Произведения современных писателей (Дж. Фаулза, Дж. Барнса, А. С. Байетт и др.) «демонстрируют совершенно особую систему взаимодействия каждого нового текста с последующими и предыдущими» [Смирнова 2002: 19]. Рассматривая в этом контексте проблему взаимодействия большого и малого жанров, отметим творчество Джона Фаулза, новеллистический цикл которого «Башня из черного дерева», «будучи автономным целым, в то же

время является неотъемлемой частью единства его превосходящего» [Там же]. Прозаик сам характеризует свои новеллы как вариации на темы его основных романов: «The working title of this collection of stories was Variation, by which I meant to suggest variations both on certain themes in previous books of mine and in methods of narrative presentation...» (Fowles, p. 117) – «Рабочее название этого сборника новелл было «Вариации». Мне хотелось указать на вариации как некоторых тем моих предыдущих книг, так и в манере повествования...» (Фаулз, с. 187).

О единстве большого и малого жанров в творчестве Фаулза упоминали П. Конради [Conradi 1982], К. Максвини [Mc Sweeney 1983], Р. Бевис [Bevis 1996], Н. Пальцев [Пальцев 1980], Н. А. Смирнова [Смирнова 2002]. Действительно, между новеллами цикла «Башня из черного дерева» и романами Фаулза «Волхв», «Коллекционер», «Любовница французского лейтенанта» и другими просматриваются идейно-проблематические и сюжетные аналогии. Так, модель построения новеллы «Башня из черного дерева» напоминает схему романа «Волхв»; новелла «Бедняжка Коко» по композиции и тональности схожа с романом «Коллекционер»; между новеллой «Облако» и романом «Любовница французского лейтенанта» просматриваются фабульные аналогии.

Проблема национальной идентификации как один из центральных смысловых мотивов, объединяющих все произведения всех жанров писателя, обуславливает специфику интерпретации условности, которая рассматривается сквозь призму национального своеобразия. Именно национальные особенности, определяющие, по Фаулзу, нюансы творческого поведения и мышления, формируют особенности поэтики условных форм, которая строится через посредство особого показателя английскости «сокрытие» [Фаулз 2002: 125 – 138]. Избирая данный показатель как основу для использования и трактовки художественных средств, писатель организует свою поэтику посредством приемов интерактивного взаимодействия живописных и литера-

турных аллюзий (романы «Волхв», «Коллекционер», новелла «Башня»), текста в тексте (новеллы «Туча», «Энигма», романы «Волхв», «Любовница французского лейтенанта»), феномена вторичной аллюзивности и иронического аллюзивного пересоздания текста (новелла «Элидюк»), выстраивания широких ассоциативных рядов (новеллы «Туча», «Бедняжка Коко», романы «Любовница французского лейтенанта», «Волхв»), использования системы повторов и лейтмотивов, сформированной устойчивыми метафорами писателя: игра в Бога, остров, книга природы, роман, коллекционер и др.

При единстве мотивов, роднящих «большую» и «малую» повествовательные формы в творчестве Фаулза, необходимо принимать к сведению и различия между ними. Основное и определяющее различие, как нам думается, заключено в том, что все излюбленные темы и конфликты в новеллах писателя в силу жанровых особенностей, подразумевающих максимальную лапидарность и сжатость времени и пространства, прорисовываются более отчетливо, ярко и выразительно. «По сравнению с романами Фаулза, демонстрирующими всю калейдоскопическую пестроту и сложность видения мира в новеллах» [Лебедева 2016а: 141], «в силу присущей "малым формам" предельной сконденсированности времени и пространства, более отчетливо предстают черты Фаулза-романтика, страстно влюбленного в красоту бытия во всех ее проявлениях и столь же страстно ненавидящего все, что ограничивает и сковывает, извращает естественную свободу личности, нарушает естественную гармонию человеческих отношений» [Пальцев 1980: 14]. Находясь в поиске путей гармонии с окружающим миром, стремясь преодолеть свои одиночество и отчуждение, все без исключения одинокие герои Фаулза, помещаются в ситуацию мучительного самопознания. Будучи совершенно неподготовленными к ней, выходят романские и новеллистические герои из нее по-разному. В новеллах это происходит более резко и неожиданно, что требует от героев принятия радикальных решений и выводов. Так, действие новеллы «Башня из черного дерева», давшей название циклу, занимает всего



три дня, в течение которых Дэвид Уильямс, успешный живописец и критик, осознает, что и его брак, и его творчество, и его материальная обеспеченность – это внешние заслонки, а по сути, формы волонтаристского самозаточения в башню комфортабельного рабства, где нет места ни страсти, ни порыву к творческой истине. За одну ночь уважаемый литературовед, завершающий монографию о поэте XIX века Томасе Лаве Пикоке, оказавшись «в заложниках» у юного грабителя, приходит к выводу о том, как ничтожно мало он, посвятивший себя исследованию литературных реликвий, понимал в реальной жизни, о том, что он был виновен в собственной «глухоте» («Бедняжка Коко»). Лишь месяц с небольшим требуется молодому детективу Майклу Дженнингсу и его помощнице Изабель Доджсон, чтобы распутать сложнейшую загадку исчезновения почтенного члена парламента – мистера Филдинга («Загадка»). За два часа Кэтрин и Питер воссоединяются, чтобы почувствовать невозвратимость мига, а затем, возвращаются в обыденность, закутываясь в кокон своего одиночества («Туча»).

Интересный материал для рассматриваемой проблемы межжанрового взаимодействия может дать сопоставление романа Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах», состоящего из десяти самостоятельных историй и цикла новелл «По ту сторону Ла-Манша», также представленного десятью новеллами.

Оба произведения воспроизводят историю: первое – историю мира, а второе историю взаимоотношений между двумя соседствующими народами – французами и англичанами. Безусловно, при анализе двух произведений налицо прямые и косвенные аналогии: сюжетные, идейно-проблематические, поэтологические. Но данное сопоставление интересно нам еще и с точки зрения проблемы жанровой дефиниции, столь важной в контексте нашего исследования. Совершенно закономерно возникает вопрос, почему «Историю мира...» считают романом, а не циклом новелл, и наоборот новеллистический цикл «По ту сторону Ла-Манша» не может считаться романом?

Относительно романа можно совершенно точно утверждать, что существует логика его хронотопа, образованного определенной последовательностью глав – новелл, воспроизводящих структуру Библии. Налицо вектор сюжетного движения произведения от «первых глав» всемирной истории, от «допотопных времен» к завершению истории, а также единая композиция произведения, сформированная аллегориями спасения и разрушения, системой лейтмотивов и другими стилистическими средствами. Изъятие любой новеллы нарушит внутреннюю логику целого текста произведения и картина, задуманная автором, будет неполной.

В новеллистическом цикле «По ту сторону Ла-Манша» каждое из звеньев – новелл, хотя и дополняет общую картину, но может быть изъято из целого пространства цикла без ущерба для понимания его главной идеи. В каждой отдельно взятой новелле повторяется центральная идея всего цикла (поиск истины англичанином в окружающей действительности), так или иначе, две страны (Англия и Франция) сравниваются как культурные центры, определяющие характер человека, его поведение и мировосприятие. Данное обстоятельство, к тому же, отменяет необходимость прочтения новелл в строго определенной последовательности.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что «По ту сторону Ла-Манша» – новеллистический цикл, а «История мира в 10 ½ главах» – роман.

Новелла в творчестве писателей XX столетия – не только самостоятельное произведение или составляющая новеллистического цикла, она также может выступать как неотъемлемый элемент романного текста.

Определяя своеобразие функционирования вставных новелл в рамках большого жанра, важно понимать специфику современной романной формы, которая включает в себя «родовые свойства драмы и лирики, "адаптирует" всевозможные литературные жанры, от новеллы и поэмы до драматической и мемуарной формы» [Пестерев 1999: 7]. Такая открытость романа реализуется в особенностях сюжетно-композиционной и жанровой организации его тек-

ста, «когда произведение превращается в своеобразные модули "для сборки"» [Романчук 2002: 12], или когда текст складывается так, что может интерпретироваться «в разных системах координат, как произведение то одного, то другого, то третьего жанра...» [Там же].

Одной из характерных особенностей большого жанра является «дефабулизация», ослабление роли фабулы и ее редукция до отдельного мотива, при этом «значимо не само событие, а его сюжетное преломление в различных, точках зрения, диалогах, воспоминаниях...в системе интертекстуальных отношений, создающих особую знаковую реальность» [Рымарь 1999: 64].

«Существенную роль в художественной организации романа играет принцип "разъединения элементов"» [Манн 2008: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=162196&page=27>], согласно которому романное целое комплектуется по принципу монтажности из "разнокалиберных" фрагментов, а образ романного героя строится, как некая зона «многих "я", различных "масок", "фигур"» [Романчук 2002: 11].

Значительным обстоятельством, повлиявшим на поэтику романа XX века, является «кризис авторства», выражаемый в трех основных формах аутентичной организации цельности художественного мира, где создающим началом являются:

1) творческая рефлексия автора, рассказывающего о самом процессе написания данного романа («поэтологический роман»);

2) внутренняя точка зрения героя, «как бы узурпирующего авторские права» [Там же];

3) «авторский сюжет» (концептуальная организация разнородных элементов текста, в которой обнаруживает себя определенная логика авторской мысли, непосредственно не формулируемая, а явленная в качестве имманентной закономерности «синтаксических связей» элементов романного мира – сплетений самого материала, движения слов-лейтмотивов). Такая

форма предполагает активное соучастие читателя, который должен сам объяснять предлагаемый ему материал, «выявлять связи между его фрагментами» [Там же: 12] .

«Выход на поверхность» основополагающих структур романного мышления реализует внешнюю открытость сюжетно-композиционной и жанровой организации текста. Важнейшую роль при этом играют вставные новеллы, которые, являясь значимым внутренним элементом романа, концептуально организуют разнородные фрагменты текста и призывают читателя к выстраиванию его логики. Существует несколько типов связи новелл в романе в зависимости от особенностей его построения. Согласно классификации Б. Томашевского, таких типов три:

1) «ступенчатое (цепное) построение» [Томашевский 1999: 249] («каждая новая новелла расширяет свой тематический материал по сравнению с предшествующими» [Там же]. Вставные новеллы в романах ступенчатого построения могут реализовывать: ложную развязку, систему мотивов – тайн, вводные мотивы [Там же]. Признаки ступенчатой связи обнаруживают вставные новеллы романа Дж. Фаулза «Волхв» (новеллы о де Дюкане, о детстве и юности Кончиса, о событиях Второй мировой войны), вставные новеллы романа А. С. Байетт «Обладать»;

2) «кольцевое построение» [Томашевский 1999: 250] («...обрамляющая новелла раздвигается, ее изложение растягивается на весь роман и в нее внедряются все остальные новеллы, которые неравноправны и непоследовательны» [Там же]. Признаки кольцевой связи выявляют вставные новеллы в романе Дж. Барнса «Англия, Англия»;

3) «параллельное построение» [Там же] (в романе пересекаются одновременно несколько новелл, иногда сливающихся в своем развитии, иногда разветвляющихся. «Параллельное построение обычно сопровождается и параллелизмом в судьбе героев» [Там же: 250 – 251].

Черты параллельной связи характерны для вставных новелл романа Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта».

Исходя из отмеченных особенностей новеллистического и романного жанров, выделим характерные признаки присутствия вставных новелл в романном повествовании. К ним относятся: авторская жанровая маркировка, смена повествователя, наличие зачина, смена времени и места действия, введение новой группы действующих лиц, вариативная концовка, либо традиционная закрытая, либо скрытая в романном тексте (по мнению Б. Томашевского, «новелла как самостоятельное произведение превращается в новеллу как сюжетный элемент романа нередко путем разрушения ее цельности в результате отсечения ее концовки, спутывания мотивов новелл» [Там же: 248]).

Наличие всех обозначенных признаков или их сочетаний в разных комбинациях актуализируется при условии выявления во вставном тексте основных жанрообразующих факторов новеллы. Безусловно, любая жанровая модель, «не носит характер абсолютной и статичной», единую всеохватывающую новеллистическую формулу дать невозможно, учитывая «открытость жанра для художественных экспериментов любого рода» [Пономарева 2006: 55 – 56]. Тем не менее, опираясь на проведенное теоретическое и практическое исследование этого жанра, мы склонны считать новеллой относительно краткое прозаическое повествование, представляющее малую повествовательную форму, в которой преобладают динамические мотивы. Сосредоточение средств типизации вокруг центральной проблемы, достижение лаконизма в изложении при помощи тщательного отбора выразительных средств, тяготение сюжета «к необычности» [Кожин 1974: 239 – 240], психология и переживания, порожденные событиями, как основной материал для перипетий, противоречие как центр сюжета, которое «нуждается в истолковании, интерпретации» [Михайлов 1962: 306 – 308], акцентированная развязка,

которая содержит неожиданный поворот (пуант) – все эти признаки присущи современному новеллистическому жанру как самостоятельной единице, так и в качестве элемента романного повествования.

Вставные новеллы в романах современных английских писателей (Дж. Фаулза «Волхв», «Любовница французского лейтенанта», А. С. Байетт «Обладать», «Ангелы и насекомые», Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах», «Попугай Флобера»), отвечая всем вышеперечисленным признакам, – это имплицитно введенные в текст романа компоненты, обладающие разной мерой самостоятельности в зависимости от степени и формы связи в романе. Единство вставных и принимающих текстов обеспечивается взаимным обменом повторов, гносеологических метафор, аллюзий, контрастивных оппозиций, интертекстуальности и интермедиальности. Новеллы интегрируют все линии повествования (часто через взаимодействие с заглавием и эпиграфом романного текста) и прогнозируют варианты концовок большого жанра, а также формируют восприятие романских героев.

Рассмотрим функционирование вставных новелл на примере романа Джона Фаулза «Волхв». Выбор названного романа Фаулза обусловлен тем, что в нем с большой наглядностью отражаются общие отличительные тенденции поэтики вставной новеллы в современном английском романе.

Роман имеет многоступенчатую структуру, он образован тремя неравнозначными по объему частями. Первую и третью части мы расцениваем как обрамляющее повествование, действие которого растягивается на весь роман. Его сюжет, как отмечает А. Долинин, «есть сюжет перевоспитания героя, его "инициации" в "тайну бытия". Оказавшись в волшебном театре, развернутом перед ним таинственным магом Кончисом и его ассистентками, Николас проходит через несколько очистительных и посвячительных обрядов-спектаклей, чтобы возвратиться к реальной жизни возрожденным, повзрослевшим, утратившим иллюзии» [Долинин 1985: 5].

Выделяя из всех элементов усложнения структуры романа только вставные новеллы, будем говорить об их наиболее репрезентативных признаках. По типологии Б. Томашевского, вставные новеллы романа «Волхв» выявляют признаки ступенчатого и параллельного построения. Хотя жанровая маркировка вставных текстов определяется писателем в оригинальном тексте романа довольно расплывчато – «story» (новелла о де Дюкане), «story», «narration» (новелла о детстве Кончиса), «incident in the war» (новелла о событиях Второй мировой войны), большое количество признаков характеризует их именно как новеллы. Все они включаются в текст романа путем смены повествователя: разговор Кончиса и Николаса Эрфе, как правило, перебивается очередным повествованием о жизни Кончиса от первого лица (сам роман написан от лица Николаса Эрфе). Вставные новеллы анализируемого произведения выступают как одно из значимых средств построения категории художественного времени большого жанра, именно с их наличием связано чередование временных перспектив из прошлого в настоящее и наоборот. С одной стороны, они направляют действие романа вспять (новелла о юношестве и первой влюбленности Кончиса отсылает к 1910-1914 году, новелла о графе де Дюкане – к середине двадцатых, новелла о событиях Второй мировой войны – к 1942 году), с другой, – соотносят реальное время (то, что происходит с Николасом Эрфе в момент повествования) с историческим «фоновым» временем в романе. Каждая следующая новелла подключает новый круг лиц, ранее неизвестных читателю, которые с окончанием вставного произведения фактически исчезают из романного повествования (де Дюкан, Виммель, Антон и т.д.), условно их присутствие выражается в намеченных или параллельных им персонажах (Кончис, Лилия (Жюли), Алисон, Николас Эрфе и т.д.). Все новеллы характеризуются ложными развязками.

Рассмотрим две вставные новеллы романа более подробно. Для начала обратимся к истории о детстве Кончиса, включение в роман которой четко маркировано. Переход повествования от Николаса Эрфе к Кончису оформля-

ется отдельным кратким, но очень значащим предложением: «Он заговорил» (Фаулз, с. 112). Событийные вехи новеллистического сюжета подаются отраженно – через переживания Кончиса. Новелла написана от первого лица в прошедшем времени, что создает эпическую дистанцию, которая акцентируется обращением к возрасту и опыту рассказывающего, тем самым отодвигая события преобладающего романного времени: «Тогда я стыдился. А теперь горжусь, что в моих жилах текут греческая, итальянская, английская кровь... Но в четырнадцатом году я жаждал быть стопроцентным англичанином...» (Фаулз, с. 117). С другой стороны, такая повествовательная форма активизирует связь новеллы с текстом романа, где история Кончиса квалифицируется слушающим Эрфе как воспоминания: «Мне хотелось закурить, но я боялся сбить его, отвлечь от воспоминаний» (Фаулз, с. 116).

В традиционно выделенном начале герой кратко сообщает предысторию своего рождения, упоминая обстоятельства знакомства родителей. Эта часть новеллы перебрасывает читателя к концу девятнадцатого века, а со словами: «... и я появился на свет» (Фаулз, с. 112), возвращает к основному новеллистическому тексту, повествующему о событиях 1910-1915 годов. Новелла вводит новую группу лиц (Шарль-Виктор Брюно, Монтегю, родители Кончиса и Лилии), связанных с основным романским текстом ключевой фигурой Кончиса.

Дискретность и, как следствие, фрагментарность новеллы, выраженная в отступлениях и комментариях как слушающего, так и рассказывающего, выполняет несколько функций: вводит в поэтику новеллы, способствуя восприятию двойственного характера ее условности, а также стимулирует взаимодействие с текстом романного повествования.

За наполненной событиями жизнью Кончиса (детская влюбленность, поход на войну, побег, возвращение и т.д.) маскируется ее центральная фабула – обнаружение героем скрытой сущности вещей, процесс этого обнаружения – то, что исследователи называют епифанией. Сам Кончис



называет свое перерождение «обращением (Фаулз, с. 132). Глубинный смысл этого «обращения» кроется в фаулзовском понимании концепта цинизма как одного из проявлений английскости. Описывая ее моральную сторону, прозаик упрекает англичан за недостаточную совесть и, по сути, отсутствие морали, скрытыми за традиционными английскими манерами: «Мы страдаем, чем-то вроде вялости этики, некоего морального запора» [Фаулз 2002: 133], а традиционный английский уход в сторону предпринимается лишь для того, «...чтобы понаблюдать несправедливость из безопасного укрытия – из-под деревьев» [Там же].

Концепт цинизма проявляется в тексте «Волхва» как очевидное эхо аллюзии из де Сада, эпиграфически открывшей текст. Фаулз четко и определенно ставит циничное отношение к жизни в бессмысленную по существу ситуацию: «... за цинизмом всегда скрывается неспособность к усилию – одним словом, импотенция» (Фаулз, с. 15). С появлением в тексте темы цинизма как утраты английскости Фаулз предлагает взглянуть на нее глазами своего героя, Николаса Эрфе, учителя английского языка, типичного наследника традиций английской семьи среднего уровня, где «поколения военных, священников, моряков, помещиков сменяли друг друга» (Фаулз, с. 13). Цинизм Эрфе абсолютен: он распространяется на окружающую его жизнь и близких.

Фокусируясь на новеллу о детстве Кончиса, концепт цинизма обретает форму противостояния личности и власти, имеющую в своей основе противодействие двух философий: экзистенциализма и фашизма. Отождествляя любые проявления власти, уничтожающие искренние и честные мысль и чувство, с проявлениями фашизма, Фаулз выбирает философию экзистенциализма в качестве лучшего противоядия от фашизма [Фаулз 2004: 232]. По Фаулзу, экзистенциализм – это восстание человека против всех систем мышления, психологических теорий и разновидностей

общественно-политической тирании, пытающихся отнять у него индивидуальность [Там же].

В кульминационной точке новеллы Фаулз подводит Кончиса к ощущению возрождения, чувства собственной исключительности, осознанию значимости страха как средства от интеллектуального высокомерия и, самое главное, постижению того, что ему нужно научиться выбирать свою жизнь и руководить ею [Там же], что, по Фаулзу, и составляет суть философии экзистенциализма.

На первый взгляд, поэтическая логика новеллистического текста распространяет концепцию полной свободы, допускающей все, потакающей случаю, неуловимо изгоняющему Бога: «Бога так и не обнаружил» (Фаулз, с. 132). Однако реплика Кончиса о мерцании рая, которое герой все-таки рассмотрел под Нефшпелью, отвергает безнравственность как ведущую поэтическую идею текста и очерчивает его полемику с положением о человеческой ответственности, возвеличивающей над личным желанием, капризами и блажью.

Эта линия, лишь контурно обозначенная в новелле, – ведущая в романе. Как замечает Н.Г. Владимирова, «словами об устремлениях Кончиса роман Фаулза противопоставил мелкому самолюбованию и аристократии цинизма свободу, ответственную за каждое свое проявление; нечто куда более древнее, чем свобода экзистенциалистов, – нравственный императив, понятый скорее по-христиански, нежели точки зрения политикана или народо-правца» [Владимирова 2001: 102].

Сочетание глубинных смыслов описываемых событий находит кульминацию в центральном эпизоде – на поле боя под Нефшпелью. Эффект от момента прозрения героя усиливается соединением натуралистичности описаний с размышлениями о возвышенном: «Для меня внешнее было упоительно. Даже труп. Даже крысиный визг. Возможность ощущать – пусть ты ощущал лишь холод, голод и тошноту – была чудом... Глагол

"существовать" теперь не пассивен и описателен, но активен... почти повелителен» (Фаулз, с.132). Очевидно, что наполненность частного события вселенским смыслом бытия, взаимосвязь житейской случайности и главных законов человеческой природы формируют особое качество структурированности новеллы.

Новелла располагает множеством инструментов создания эмоционального напряжения, среди которых наиболее экспрессивными являются ее интермедийные связи, выраженные через символизм и полисемичность музыки.

На первый взгляд, писатель негативно относится к синтезу музыки и слова. В книге философских размышлений «Аристос» результат проникновения музыки в словесное искусство Фаулз оценивает как неуправляемый поток противоречивой «образности и двусмысленности» [Фаулз 2004: 402]. Оценивая качество познания в акустическом искусстве как намного более низкое, чем в поэзии, и выражая скептическое отношение к экспериментальным попыткам запечатлеть в словах переменчивость, живость, динамизм и «мерцающую текучесть музыки» [Там же], прозаик, тем не менее, щедро украшает вставную новеллу музыкальными аллюзиями.

Музыка выступает как нечто внутренне присущее человеческой натуре героя, как первое сознательное воспоминание (голос поющей матери), органически неотделимое от него, и следующее за ним всю его жизнь. Она становится индикатором светлых и темных начал, идентифицируемых как жизнь и смерть, абсолютной и ограниченной свободы. Именно с музицированием связаны первые разочарования героя в жизни и себе: «В шестнадцать тяжело сознавать, что гения из тебя не выйдет» (Фаулз, с. 114).

Лишая надежды, музыка в то же время вселяет в героя абсолютно новое неизведанное осмысление реальности. Рассказ о первой влюбленности Кончиса насыщен музыкальными ассоциациями, связанными с литературными и

живописными аллюзиями <sup>73</sup>: перед знакомством с Лилией герой представляет себя Шопеном, читая его биографию. Музыка оказывается объединяющим влюбленных началом, открывающим непознанные сферы (Там же, с. 116) в музыке и любви. В этой части новеллы писатель щедро ссылается на имена разных композиторов и их произведений XVII-XX вв. («Вирджинальная книга Фицвильяма», Арбо, Фрескобальди, Фробергер и др.): «... в те годы неожиданно выяснилось, что музыку сочиняли и до начала XVIII века» (Там же). С другой стороны, музыка разъединяет, оказывается непреодолимой преградой, предметом разногласий и непониманий между возлюбленными, говорящими спустя какое-то время на разных языках.

Концовка новеллы переносится в романский текст, ее первая версия – закрытый конец, маркированный словами Кончиса («Вот и все. Четырьмя днями позже я полсуток прострадал в трюмной сырости греческого грузового судна в ливерпульских доках» (Фаулз, с. 155), оказывается ложной. Дополнительный факт о смерти Лилии связывает новеллистический и романский слои, фигурируя в образно-символическом пространстве (жизнь и смерть, душа и тело, трусость и смелость, свобода и заключение) и на стилевом уровне (сочетание контрастивных свойств, слов и словосочетаний с противоположными лексическими значениями, неожиданных сравнений) <sup>74</sup>.

Вставная новелла о графе де Дюкане – типичная вставная новелла в классическом обозначении этого термина. Имеют место: смена повествователя (Николас Эрфе – Кончис), смена главного героя (Николас Эрфе – граф де Дюкан), смена хронотопа (современная Греция – Париж 1920-х годов).

---

<sup>73</sup> Описание внешности героини вводится через аллюзию на полотна Боттичелли. В одном кратком предложении, построенном на эффекте живописной аллюзии – «Такие лица, как у нее... да, они смотрят на нас с полотен Боттичелли: длинные светлые локоны, серо-синие глаза» (Фаулз, с. 116) – Фаулз передает впечатление мягкости, нежности, женственности героини.

<sup>74</sup> уцелевшие после боя солдаты сравниваются со «стадом испуганных овец» (Фаулз, с. 130), принявший командование лейтенант – «со зверем эпохи неолита» (Там же), а последнее выражение на мертвом лице Монтегю – с «прощальной гримасой первобытного периода» (Там же).

Интрига новеллы заключается в постижении загадки графа, личность которого невероятно завораживала молодого Кончиса. Динамизм произведения – в доминировании таинственных мотивов, связанных с непостижимой натурой де Дюкана.

Квинтэссенция личности героя – диссонанс внешнего и сущего, их несоответствие, акцентируется краткими лаконичными, но очень емкими характеристиками в отношении внешности, жилища, образа жизни, увлечений и пристрастий де Дюкана:

«...родом из Бельгии... баснословно богат... друзей у него, по прихоти судьбы, очень мало. Родных вовсе нет ... и т.д.» (Фаулз, с. 180);

«Выглядел он столь непривычно, что я не принял близко к сердцу бесцеремонность его вторжения. Под шестьдесят лет, высокого роста, безупречно одетый, с гарденийей в петлице» (Там же, с. 179);

«по первому впечатлению невероятный зануда. Под эрцгерцогским лоском таилась глубокая скорбь.... Позже выяснилось, что он не такой несчастный, каким представляется» (Там же).

Внутренние характеристики героя строятся по принципу контрастов и противоречий. Описания многочисленных предметов искусства в доме графа (живописи, фарфора, старинных клавишных инструментов, бронзовых фигурок эпохи Возрождения, фаянса, а также книг и огромной коллекции кукол-автоматов) разоблачают де Дюкана как коллекционера, собирающего живую и мертвую материю. В этом символический ключ к фаулзовской концепции человека, в котором одновременно сосуществуют и «коллекционер» – бездуховное порочное творение природы, и «создатель» – творческая духовная личность [Фаулз 2002]. Внутренняя борьба этих двух сущностей отражает естество де Дюкана, составляет основу его характера и является главным секретом для Кончиса.

Конспективность внутренних характеристик героя приобретает у Фаулза характер сквозного символа, весомой гносеологической метафоры, когда

речь заходит об увлечениях и интересах де Дюкана. Смысл, формируемый сращением сквозных метафор, соотносимых с персонажем (коллекционер, книга природы, кукла-автомат), позволяет идентифицировать дуализм и символичность образа главного героя новеллы.

Де Дюкан, на первый взгляд, индифферентный и циничный человек. Разграничивая понятие цинизма в отношении образа графа, Фаулз выделяет в нем неизменное, безнравственное, чуждое природе, автоматическое, лживое, жестокое. Бесчувственное, доведенное до степени автоматического, раскрывается в описании коллекции кукол-автоматов де Дюкана, значительное внимание в которой уделяется главному экземпляру, механической наложнице, и еще ряду вульгарных экспонатов. Выражая в целом негативное отношение к лишенному смысла коллекционированию, Фаулз обосновывает увлечение своего героя, оправдывая его: «Он занимался этим исключительно из любви к искусству ...» (Фаулз, с.182). Прозаик рассказывает и о других интересах графа, например, об орнитологии или арханологии. Но, связывая естествознание с коллекционированием и воспринимая его как потенциал для самооправдания и славолюбия, Фаулз, как видно, наделяет де Дюкана самыми разнообразными человеческими качествами, далекими от совершенства.

Утверждая преимущества поэтического восприятия природы перед научным [Фаулз 2002: 384], писатель отдает предпочтение такому его переживанию, которое отражено в китайской и японской поэзии и живописи. В русле этих размышлений де Дюкан предстает как сторонник некоторых идей дзен-буддизма. В этой части новеллы возникает образ природы как Эдемского сада и потерянного рая на фоне которых, будто бы на живописном полотне, появляется изображение де Дюкана, сопровождающееся ощущением отчуждения и отдаленности от природы. Однако, эта чуждость, по Фаулзу, не враждебность, а, скорее наоборот, – залог любви [Фаулз 2002: 511 – 540] и «безразличие и цинизм графа – только поза, и поза эта невинна» (Фаулз, с. 184).

Привнесение в текст образного смысла музыкальных композиций и элементов полотен японской живописи формируют в новелле атмосферу «бытия-сейчас», понятия, сквозного для романа. Интересной представляется аналогия «бытия-сейчас» и такого понятия как «сатори», которое пришло из дзэн-буддизма, и которому дзэн придает колоссальное значение [Лобкова 2001: 64]. Сатори, как описывает его Т. Д. Судзуки, представляет собой мгновение, «когда вечность выливается во время или приходит в столкновение со временем... что, в конце концов, то же самое – когда время появляется из вечности» [Судзуки 1993: 203]. При этом дзэн имеет в виду не просто теоретическое умозрение этого момента, а естественное прямое экзистенциальное переживание его. Сатори имеет место лишь «тогда, когда сознание достигает состояния «одной мысли» – наименьшей возможной единицы времени, сведенного к абсолютной точке, не имеющей никакой протяженности» [Там же].

Такое время, «абсолютное настоящее» или «вечное теперь», и является квинтэссенцией бытия. Лаконичность поэтической формы хайку или живописи тушью суми-э связана именно с этим стремлением к бесконечно малому, постигаемому мгновенной вспышкой сознания и дающему прорыв в вечность. Таким образом, понятие «сатори» эквивалентно фаулзовскому пониманию «эпифании», или «высшей степени осознания существования» [Фаулз 2002: 105].

Образ жизни графа, представленный в некоторых своих проявлениях через посредство смысловых функций живописи (встреча около дома в восточном стиле), либо через восприятие смысла музыкальных композиций, (исполняемых на старинных клавинодах), способствует рефлексии главного героя романа в процессе переосмысления собственного существования. Блаженство, чувства эстетического наслаждения и неги при созерцании музыкального и живописного искусства обостряют ощущение поиска собственного предназначения: «...полной грудью впитывая чувство счастья, я снова и

снова задавался вопросом о природе зла. Почему это безмерное наслаждение было злом?» (Фаулз, с.184).

Несомненно, что под отношениями Кончиса с де Дюканом Фаулз подразумевает отношения Кончиса с Николасом Эрфе. На это есть прямое указание в романе: «...during Conchis`s telling, the point of the character of de Deukans. He had been talking of himself and me – the parallels were too close for it to mean anything else» (Fowles, p. 183) – «Во время рассказа Кончиса я решил, что разгадал значение вымышленного героя по имени де Дюкан. Кончис подразумевал наши с ним отношения – сходство было слишком назойливое, чтобы ошибиться» (Там же, с.188). Тезис о том, что де Дюкан лишь только фактом своего существования поставил под сомнение восприятие мира молодого Кончиса, является исходной точкой философских рассуждений, вынесенных в романное повествование. Идеи, руководящие сознанием и миром героев, поначалу разнонаправленны. Де Дюкан для Кончиса – «пришелец из некоего гораздо более совершенного мира» (Там же, с. 184), Николас оценивает Кончиса как надвременного и наджизненного человека с другой планеты.

Главным способом художественного выражения отношений триады де Дюкан – Кончис – Николас, где связующее звено Кончис, становится диалог: «В романе диалогизм – смысло- и жанрообразующая черта, способствующая его структурной организации» [Владимирова 2001: 199]. «Соотношение литературной реальности и реальной действительности представляется через диалогизм сознаний двух главных персонажей. Новелла о де Дюкане сжато отражает и оттеняет диалог Кончиса и Николаса, воплощенный в своеобразной форме и непрекращающийся на протяжении всего романа» [Там же]. Кончис создает Николасу ситуации (подобно тому, как это делал де Дюкан), в которых последний оказывается один на один с непонятным и неведомым ему явлением, когда «неизведанное неизбежно дробит и расщепляет его



устоявшиеся нравственные принципы» [Там же: 92]. «Эрфе постоянно соотносит происходящее на Бурани со "скрытым смыслом" новеллы» [Там же].

Концовка, являясь по сути двухвариантной, уходит в роман. Автор помещает ее через несколько страниц после основного текста новеллы. Кончис продолжает свою историю, постоянно обращаясь к слушателю и комментируя ее, переключая внимание на романский текст. На наш взгляд, в новелле важна не столько сама концовка (смерть де Дюкана), сколько комментарии к ней, которые можно рассматривать как дополнительный вариант окончания произведения. Повествование кажется законченным, но внезапно появившаяся записка с латинской фразой <sup>75</sup>, переадресованная Николасу Эрфе, оставляет концовку разомкнутой, перенося глубинный смысл новеллы в романное повествование: «Я задумался, а я-то чем утоляю жажду?» (Фаулз, с. 193).

Так, вставные новеллы романа «Волхв», выявляя в своей взаимосвязи элементы параллельного и ступенчатого построения, реализуют содержательно-структурное диалогическое единство романа и открытость его концовки. Вхождение в смысл новелл происходит через знакомство с философией главных персонажей. Сопутствующими условными формами являются аллюзии, система контрастивных и гносеологических метафор, интермедальность.

Проанализировав историю функционирования современной английской новеллы, мы делаем **вывод** о том, что в какой бы форме она не представала (в качестве самостоятельной единицы, составляющей новеллистического цикла, в виде неотъемлемого элемента романного текста), она на всех этапах развития сосуществует практически на равных правах с романом.

В развитии этих двух жанров наблюдаются общие тенденции, общие стилевые черты. Почти каждый романист века двадцатого имеет в своем

---

<sup>75</sup> «Utram bibis? Aguam an undam?» (Fowles, p.188) – «Чем утоляешь жажду? Водой или волной?» (Фаулз, с. 193).

наследии новеллы, с которых часто и начинается формирование писательской манеры, либо малый жанр появляется на основе уже освоенного романного материала. Связь между новеллистическим и романским жанром в рамках творчества одного автора не ограничивается сюжетным и тематическим характером, но и распространяется на область поэтики. Подобные тесные контакты характерны циклу новелл Дж. Джойса «Дублинцы» и его роману «Улисс», новеллам В. Вулф «Новое платье», «Вместе и порознь», «Люби ближнего своего», «Предки» и роману «Миссис Дэллоуэй», роману Д.Г. Лоуренса «Сыновья и любовники» и новелле «Запах хризантем», циклам новелл М. Спарк «Птица «уйди-уйди»» и «Игра голосов» и ее роману «Memento mori», роману С. Хилл «Ночная птица» и ее новеллам «Альбатрос», «Разноцветные бусы», «Мистер Праудхэм», новеллистическому циклу А.С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла "Соловьиный глаз"» и ее роману «Обладать», 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».

Взаимонаправленная художественная корреляция новеллы и романа в творчестве современных писателей продолжает тенденцию эволюционного изменения поэтологических свойств малого жанра. В новеллу из романа приходит свойственная большому жанру многофокусность и многомерность. Становясь мини-проекцией романа, новелла часто отражает несколько тем, мотивы которых переплетаются, взаимодействуют и определяют особенность композиции: новелла не концентрирует материал вокруг смысловой вершины, что ведет к расширению границ жанра, размыванию его контуров. Именно поэтому часто бывает трудно выделить единую композиционную линию в новелле. Так, например, модифицированный романский мотив странствия, путешествия практически во всех новеллах цикла Дж. Барнса «По ту сторону Ла-Манша» позволяет беспрепятственно расширять

композиционные границы малого жанра <sup>76</sup>. Идеи и проблематика новелл приобретают чрезвычайную экстенсивность, в результате чего традиционный центр новеллы, кульминация, ускользает от четкой фиксации.

Наряду с кульминацией наиболее важной ступенью новеллистической композиции является развязка. «Этот структурный элемент в классической новелле зачастую не только венчал собой всю композиционную постройку, но и высвечивал смысл, подавая его с новой позиции. Развязка перетягивала на себя смысловой, глубинный центр повествования, чем и определялась в сюжетной новелле особая конструктивная точность и законченность этой важнейшей детали композиции» [Мохначева: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/moknacheva-transforma.html>]. В современной новелле развязка не только не ставит логическую точку, но и часто содержит в себе перспективу. Взаимодействуя с романом, новелла приобретает романную специфическую смысловую незавершенность, что реализуется в открытых многовариантных концовках. «Пуант» замещается процессом. Основной парадигмой новеллы является не «событие», а «встреча», которая представляет собой не потрясение или поворотный пункт, а перекрещивание разных жизненных путей. Ослабленная «сюжетность» ведет в свою очередь к перемещению действия «вовнутрь», повышению роли внефабульных элементов: портрета, пейзажа, интерьера, часто реализованных посредством экфрасиса. Важным элементом романизации новеллы является введение ассоциативного плана, для создания которого писатели используют интертекстуальность. Расширяя

---

<sup>76</sup> Герои практически всех новелл цикла Барнса - англичане, предпринявшие путешествие во Францию, и вынужденные «строить свою жизнь в совершенно новом для них окружении: одни бежали из Англии, чтобы добиться успеха, реализовать свои мечты, стать знаменитыми» [Тарасова 2002: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7/fenom.html>](Леонард Верити из «Помех», велосипедист Энди из «Брамбиллы»), «другие находят в зрелые годы успокоение и утешение в очаровании французской провинции» [Там же] (леди Флоренс и Эмили или генерал-франкофил Хамилтон Линдсей), «третьи оказываются жертвами мистификаций» [Там же] (дядюшка Фредди из «Эксперимента», писатель из «Gnosienne»).

семантическое поле произведения, она существует в новелле на уровне персонажа, мотива, темы, сюжета, идеи.

При общности тем, мотивов, поэтологических характеристик, роднящих «большую» и «малую» повествовательные формы в творчестве отдельного писателя, мы не можем не отметить, что по сравнению с романами, демонстрирующими всю калейдоскопическую пестроту и сложность видения мира, именно в новеллах, в силу присущей им предельной сконденсированности времени и пространства, более отчетливо проступает суть излюбленных конфликтов писателей, связанных с проблемами искусства, истории, любви, творчества и многих других.

### **Выводы**

Обобщая все вышесказанное о развитии современной английской новеллы, отметим:

– современный период (с начала XX века по настоящее время) – период самого интенсивного развития новеллистического жанра;

– в 20-30-е годы создается принципиально новая неклассическая модель художественного новеллистического текста как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания;

– новатором-пионером стал Джеймс Джойс, который разработал и реализовал в малом жанре 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, интермедальности). Основные аспекты поэтики Джойса, намного лет вперед определившего направление развития ан-

глийского малого жанра, были подхвачены и развиты младшими современниками писателя;

– постмодернистская новелла во второй половине столетия восприняла выработанные модернистами поэтологические схемы, видоизменив и дополнив их. Характер поэтики современной новеллы, представленной творчеством Гр. Грина, А. Байатт, Дж. Фаулза, Дж. Барнса и других писателей, определяется в четырех аспектах: взаимодействие различных художественных систем (эстетических принципов, приемов, образов); смешение жанров и жанровых форм; соединение различных языковых стилей: образного, научно-теоретического, документально-публицистического; цитатность и аллюзии как особенности текста, отражающего «цитатное мышление»;

– повышенное внимание к проблемам искусства выражается в формировании специфических приемов поэтики, основанных на принципах взаимодействия и синтеза искусств, реализованных через экфрасис. Экфрасис, выступая как структурно-семантическая единица текста новеллы, становится способом его организации, служит созданию образов персонажей, моделированию художественного пространства, продуцирует умножение ассоциативных рядов, углубляет аллюзивные пласты и символический подтекст;

– интертекстуальность в современной английской новелле, осознаваемая сквозь призму национальной идентичности, обуславливает частое обращение новеллистов к исторической теме, которая, в свою очередь, выступает как один из факторов, активизирующих диалог внутри культуры и как один из аспектов интертекстуальности. Широкое использование документа и его имитации в новеллах на историческую тему (и не только в них) – элемент поэтики, направленный на усиление авторской игры с читателем;

– исследование малой прозы современных прозаиков предполагает изучение ее специфических характеристик при формировании отдельных циклов новелл. К основным способам циклизации идей в современном новеллистическом цикле относятся: тематические переключки между новеллами, задан-

ная 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, повторяющихся мотивов, графический эпиграф (ассоциативность в оформлении обложек, «прием графического эпиграфа»);

– корреляция новеллы и романа способствует расширению границ малого жанра, который приобретает многофокусность и многомерность, часто отражает несколько тем, мотивы которых переплетаются. Переосмысливаются традиционный центр новеллы – кульминация (ускользающая от четкой фиксации) и развязка, которая не только не ставит логическую точку, но и часто содержит в себе перспективу.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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 Джеффри 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, оказался «Декамерон» Джованни 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, под воздействием региональных доминант и национально-обусловленного мировидения форма, содержание, идеи и образы «Кентерберийских рассказов» приобрели специ-

фически английский колорит. 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 принцип драматизации, проявляющийся 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 Абраама Адамса» или в романе Т. Смоллетта «Приключения Перигина Пикля») заостряет и показывает крупным планом проблемы государственного и общественного 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 авантюренность 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.

Стремительный путь развития проделала английская новелла в XIX веке. В этот период 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 со стороны формы и структуры, мобильность и оперативность, позволяющие смещать акценты в сторону жизненной достоверности, выраженная визуализированность). Новелла также может выступать как одна из составляющих вариативных форм малой прозы: Ч. Диккенс и У. Теккерей 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. Мередит, 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» и 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, определили движение новеллы по пути возрастания степени 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, интермедальность). Основные аспекты поэтики Джойса, намного лет вперед определившего

направление развития малого жанра, были подхвачены и развиты младшими современниками писателя (В. Вулф и др.).

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; интермедиальность 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 нередко впоследствии находят 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 националь-

ной 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 которым 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, со-

держащая 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.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### 1. Научная литература

1. Алексеев М.П. «Кентерберийские рассказы» и «Декамерон» // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Т. 41. Ленинград: Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1941. С. 57 – 110.
2. Алексеев М.П. Ч. Р.Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец / Пер. А. М. Шадрина. М.: Наука (Литературные памятники), 1983. С.531 – 638 [Электронный ресурс]. URL: [http://lib.ru/INOOLD/METURIN/melmoth0\\_1.txt](http://lib.ru/INOOLD/METURIN/melmoth0_1.txt) (дата обращения 23.12.2012).
3. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М.: Высшая школа, 1975. 528 с.
4. Анисимов А. Б. Древнекельтские мотивы в артуровских романах Мэри Стюарт // Вестник Северо-восточного федерального университета имени М. К. Аммосова. Т.7. №1. Якутск: Изд-во Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова, 2010. С. 135 – 137.
5. Антонова К. Н. Проблемы искусства в творчестве Д. Г. Лоренса 1910-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 86. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена С. 121 –124.
6. Антонова К. Н. Художественный мир прозы Д. Г. Лоуренса 1910-х годов: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. СПб., 2011. 24 с.
7. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). СПб.: Образование, 1997. 60 с.
8. Архипова Ю. Е. Становление концептов английскости в художественной картине мира Джейн Остин // Вестник Рязанского

государственного университета им. С. А. Есенина. № 2 (47). Рязань: Изд-во Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина, 2015. С. 78 – 86.

9. Аршинов В.И. Синергетика как феномен постнеклассической науки. М.: ИФ РАН, 1999. 203 с.

10. Атарова К. Анна Рэдклифф и ее время // Рэдклифф А. Роман в лесу / Пер. с англ. Е. Малыхиной. М.: Ладомир, 1999. С.5 – 12 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=144348&p=1> (дата обращения 29.08.2014).

11. Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: ПЕР СЭ, СПб.: Университетская книга, 2000. 511 с.

12. Афонина Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Тверь, 2005. 22 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-avtorskogo-prozaicheskogo-tsikla> (дата обращения 30.10.2015).

13. Байетт А. Зачем нужно искусство? // Деловая газета «Взгляд» (09.10.2007) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vz.ru/culture/2007/10/9/116125.html> (дата обращения: 04.06.2012).

14. Балашов Н. И., Михайлов А. Д., Хлодовский Р. И. Эпоха Возрождения и новелла // Европейская новелла Возрождения. М., 1974. С. 5 – 32. [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.ru/literature3/balashov-mikhaylov-khlodovsky-74.htm> (дата обращения: 23.09.2009).

15. Банах И. В. Структура повествования в «Сентиментальном путешествии» («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Л. Стерна) // Философский век. Альманах. Россия и Британия в эпоху Просвещения. Опыт философской и культурной компаративистики. Вып.19. Часть 1. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского Центра истории идей, 2002. С.168 – 184.

16. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М: Изд-во Московского ун-та. 1987. С. 387 – 422.
17. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика М.: Прогресс, 1994. 616 с.
18. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
19. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы // Работы 1920-х годов. Киев: Отчизна, 1994. С. 284 – 318.
20. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.
21. Бобрикова Е. Н. Средства связности текста в литературе «потока сознания» (на материале романа Джеймса Джойса «Улисс»): дисс.... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2008. 156 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/sredstva-svyazannosti-teksta.htm> (дата обращения 12.08.2012)
22. Богодарова Н. А. Джеффри Чосер: штрихи к портрету // Средние века. М.: Наука, 1990. Вып. 53. С. 213 – 225.
23. Булашова Н. М. Поэтика рассказов Д. Г. Лоуренса: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013. 19с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-rasskazov-d-g-lourensa> (дата обращения 12.02.2015).
24. Бурцев А. А. Английский рассказ конца XIX-начала XX века. Проблемы типологии и поэтики. М., 1990: дисс. ... д-ра филол. наук. 350 с.
25. Бурцев А. А. Рассказ как форма времени в английской литературе конца XIX – начала XX вв. // Вестник Якутского государственного университета. Т. 7. № 2. Якутск: Изд-во ЯГУ, 2010. С.134 –138.
26. Бурцев А.А. Судьбы английского короткого рассказа // Вопросы литературы. М., 1987. № 6. С. 257 – 264.



27. Верли М. Общее литературоведение. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. 244 с.
28. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.
29. Виноградов В. В. О литературной циклизации // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 45 – 62.
30. Виноградов И.А. О теории новеллы // Виноградов И.А. Вопросы марксистской поэтики. М.: Советский писатель, 1972. 423 с.
31. Владимирова Н. Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016а. 170 с.
32. Владимирова Н. Г. «Память термина» и его вариативность в английском филологическом романе («Обладать» А. С. Байетт) // Stephanos. М.: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 2016b. С. 199 – 210.
33. Владимирова Н.Г. Условность, созидающая мир. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2001. 270 с.
34. Владимирова Н. Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 1998. 188 с.
35. Водолажченко Н. В. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном»): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008. 24 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-goticheskoy-novellistiki-dzh-sh-le-fanyu> (дата обращения 10.10.2013).
36. Вышенская Ю. П. Стилистические особенности «Брачных историй» в поэме Дж. Чосера *The Canterbury tales* // Альманах современной науки и образования No 2 (9): в 3 ч. Ч. II. Тамбов: Грамота, 2008. С. 47 – 49.
37. Гавенко А.С. Интермедиальная метатекстовая специфика современного русского рассказа (на материале рассказа А. Волоса «Moon») // Мир науки,

- культуры, образования. № 4-2. Горно-Алтайск: Изд-во международного научного журнала «Мир науки, культуры, образования», 2010. С. 63 – 65.
38. Геллер Л. М. Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 5 – 22.
39. Гениева Е. Ю. Перечитывая Джойса // Джойс Дж. Избранное / Пер. с англ. И. Романович, И. Кашкина и др. М.: Радуга, 2000. С. 7 – 18 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/literature3/genieva-00.htm> (дата обращения 13.10.2013).
40. Гильдина А. М. Новеллистика Джеймса Джойса — контекст, текст, интертекстуальность: Дисс.... канд. филол. наук. Челябинск, 2003. 188с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/novelistika-james-joyce.htm> (дата обращения 22. 12. 2012).
41. Графова О. И., Бочкарева Н. С. Реминисценции живописи Матисса в рассказе А. С. Байетт «Произведение искусства» // Мировая литература в контексте культуры. № 4 Пермь: Изд-во Пермского государственного национального исследовательского университета, 2009. С. 247 – 249.
42. Гюйонварх К. Ж., Леру Ф. Кельтская цивилизация. Культурная инициатива Московский философский фонд / пер. с фр. Г. В. Бондаренко, О. Н. Стефанова / Науч. ред. Г. В. Бондаренко. СПб.: Культурная Инициатива, 2001. 271 с.
43. Джемилева А. А. Специфика жанра и функция художественной детали в рассказе (на материале рассказов Т. Халилова «Запах базилика» и «Белые журавли») // Культура народов Причерноморья. 2004. № 50. С. 99 – 109. [Электронный ресурс]. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/74392> (дата обращения: 24.12.2014).
44. Дживелегов А.К. Чосер // История английской литературы. Том 1. Вып. 1. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1943. С.140 – 169.

45. Джойс Дж. Статьи. Дневники. Письма. Беседы // Вопросы литературы. М.: Автономная некоммерческая организация Редакция журнала критики и литературоведения Вопросы литературы, 1984. № 4. С. 169 – 210.
46. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона // Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта / Пер. с англ. М. Беккер, И. Комаровой. Л.: Художественная литература, 1985. С. 3 – 19.
47. Долинин К.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1985. 304 с.
48. Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. М.: Просвещение, 1983. 192 с.
49. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта, Наука, 1998. 240 с.
50. Евнина Е.М. Западно-европейский реализм на рубеже XIX—XX веков. М.: Наука, 1967. 265 с.
51. Егорова И. В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса: автореф. дисс. .... канд. филол. наук. Калининград, 2009. 22 с.
52. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: Дисс... д-ра филол. наук. Волгоград, 2004. 496 с.
53. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. 476 с.
54. Елистратова А. А. Из истории английской новеллы // Интернациональная литература. № 9. М.: Художественная литература, 1935. С. 247 – 254.
55. Елистратова А. А. Предисловие // Джеймс Г. Повести и рассказы / Пер. с англ. Н. Волжиной, Т. Литвиновой, О. Холмской. М.: Художественная литература, 1973. С. 3 – 18. [Электронный ресурс]. URL: [http://modernlib.ru/books/dzheymys\\_genri/predislovie\\_k\\_knige\\_dzheymys\\_genri\\_po\\_vesti\\_i\\_rasskazi/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/dzheymys_genri/predislovie_k_knige_dzheymys_genri_po_vesti_i_rasskazi/read_1/) (дата обращения 22.03.2013).

56. Елистратова А. А. Роман Смоллета «Приключения Перигрина Пикля» // Смоллет Т. Приключения Перигрина Пикля / Пер. с англ. А. Кривцовой, Е. Ланна. М.: Художественная литература, 1955. С. 3 – 13.
57. Еремина С. «Злополучный скиталец, или Жизнь Джека Уилтона» Томаса Нэша // Плутовской роман. М.: Художественная литература, 1975. [Электронный ресурс]. URL: <http://profilib.com/chtenie/132627/plutovskoy-roman-140.php> (дата обращения 22.10.2015).
58. Еремкина Н. И. Английский рассказ XIX века: становление и развитие // Теория и практика общественного развития. № 4. Краснодар: Хорс, 2010. С. 293 – 297.
59. Еремкина Н. И. Становление и развитие жанра рассказа в английской литературе викторианского периода (на материале творчества Ч. Диккенса, У. М. Теккерея, Т. Гарди): автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Самара, 2009. 23с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/stanovlenie-i-razvitie-zhanra-rasskaza-v-angliyskoy-literature-viktorianskogo-perioda> (дата обращения: 10.06.2013).
60. Жуковская О. И. Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008. 23с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-maloy-hudozhestvennoy-prozy-virdzhinii-vulf> (дата обращения: 02.09.2014).
61. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. 424 с.
62. Жирмунский В.М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма // Уолпол. Казот. Бекфорд. Фантастические повести. Л.: Наука, 1967. С. 249 – 284.
63. Заломкина Г. В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: автореф. дисс. ...канд. филол. наук, Самара, 2003. 19с. [Электронный ресурс]. URL:<http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm> (дата обращения: 22.07.2014).

64. Зверев А. М. Акройд Питер // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А. П. Саруханян. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького РАН. М.: Наука, 2005. С. 18 – 20.
65. Зверев А.М. Эдгар Аллан По // История литературы США в пяти томах. Т. 3. М.: Наследие, 2000. С. 172 – 221.
66. Зотова Л. И. Поэтика «малой» прозы Р. Киплинга 1880-х гг.: дисс...канд. филол. наук. Саранск, 2012. 196 с.
67. Зотова Л. И. Специфика «малой прозы» Р. Киплинга 1880-1890-х годов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. т. 11, 4. Самара: Изд-во Самарского Научного центра РАН, 2009. С.180 –184.
68. Иванов Д. А. Модернистский роман Великобритании // Зарубежная литература XX века / Под ред. В. М. Толмачева. М.: АСАДЕМА, 2003. С.116 –155.
69. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. М.: Высшая школа, 1984. 488 с.
70. Иезуитов А.Н. Проблема психологизма в эстетике и литературе // Проблема психологизма в советской литературе. Л.: Наука, 1970. С.39 – 57.
71. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 250 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt> (дата обращения: 10.07.2015).
72. Ильина Н.К. Олдос Хаксли и английская новелла 1920-х годов: автореф. дисс. .... канд. филол. наук. Л.,1987. 15 с.
73. Кабанова И.В. Изображение художественного сознания в романе Дж. Фаулза «Дэниэл Мартин» // Проблемы зарубежной реалистической прозы XIX-XX веков. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1985. С. 3 – 13.
74. Кабанова И. В. «Улисс» Джеймса Джойса // Зарубежная литература XX века: практические занятия. М.: Флинта, 2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://online-knigi.com/kniga/211092/zarubezhnaya-literatura-xx-veka-prakticheskie-zanyatiya> (дата обращения 02.08.2014).

75. Калыгин В.П. Язык древнейшей ирландской поэзии. М.: Едиториал УРСС, 2003. 128 с.
76. Карначук Н.В. Плуттовской роман в Англии как зеркало своеобразия её модернизации в XVI-первой половине XVII в. // Вестник Томского государственного университета. № 340, ноябрь. Томск, 2010. С. 104 – 108.
77. Картузова И. Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. 21с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/problemy-iskusstva-i-obraz-hudozhnika-v-tvorchestve-dzhona-faulza> (дата обращения 12.08.2013).
78. Кашина Н.В. Жанр как эстетическая категория. М.: Знание, 1984. 64 с.
79. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. М.: Флинта: Наука, 2004. 216с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.studfiles.ru/preview/2622948/> (дата обращения 27.12.2015).
80. Киселева И. В. Проблематика и поэтика раннего Джойса (сборник рассказов «Дублинцы»): дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1984. 215 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/problematika-i-roetika-rannego-joysa.htm> (дата обращения 17.11.2013).
81. Ковалев Ю. В. Заметки об английской новелле // Английская новелла XIX-первой половины XX века. Л.: Лениздат, 1961. С. 498 – 525.
82. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л.: Художественная литература, 1984. 296 с.
83. Ковалев Ю. В. Эдгар По // История всемирной литературы в 8 т. / Под ред. Г. П. Бердникова (гл. ред.), А. С. Бушмина, Ю. Б. Виппера (зам. гл. ред.) и др. Т. 6. М.: Наука, 1989. С.571 – 577 [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.ru/literature3/kovalev-89a.htm> (дата обращения 14.11.2014).
84. Кожин В.В. Новелла // Словарь литературоведческих терминов / ред. сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 239 – 240.
85. Кожин В. В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М.: Советский писатель, 1963. 440 с.

86. Козлова Г. А. Фольклорные мотивы в сказке У. Теккерея «Кольцо и роза» // Образование. Наука. Творчество. № 3. Армавир: Изд-во Армавирского лингвистического социального института, 2011. С. 42 – 49.
87. Колодина Н.И. Лейтмотив как средство опредмечивания художественной идеи // Понимание и интерпретация текста: сб. науч. тр. Тверь, 1994. С. 140 – 144.
88. Конькова М. Н. Поэтика жанра рассказа в творчестве А. Байетт: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2010. 20 с.
89. Конрад Дж. Предисловие к «Коротким рассказам» / Пер. с англ. И.М. Левидовой // Джозеф Конрад Избранное в 2 т. Т.2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 671 – 678.
90. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 113 с.
91. Криворучко А. Ю. Экфрасис в современной русской прозе 1920-х годов: И. А. Бунин, Б. А. Лавренев, В. А. Каверин. // Филология и человек. № 2. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2009. С.112 – 118.
92. Криворучко А. Ю. Экфрасис как модель искусства в произведениях И. А. Бунина, Б. А. Лавренева, Б. А. Каверина // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 73-1. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. С. 254 – 257.
93. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427 – 457.
94. Куприянова Е. С. Литературная сказка О. Уайльда «Молодой король» и традиция европейского Romance // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. № 36. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2006. С. 39– 43.
95. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1973. 192 с.

96. Ландор М. Большая проза из малой: об одном становящемся жанре в XX веке // Вопросы литературы. № 8. М.: Автономная некоммерческая организация Редакция журнала критики и литературоведения Вопросы литературы. М., 1982. С. 75 – 107.
97. Лебедева О. В. Английская новелла в XVI веке: Сб. науч. тр. SWorld. Материалы международной научно-практической конференции «Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании`2012». Вып. 4. Т. 38. Одесса: КУПРИЕНКО, 2012. С. 83 – 86.
98. Лебедева О. В. Английская новелла: история и современность: монография. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016а. 158 с.
99. Лебедева О. В. Жанровое своеобразие английской новеллы чосеровского периода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 6. (45). Ч. 1. Тамбов: Грамота, 2015а. С. 89 – 92.
100. 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.
101. 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, 2013а. С. 54 – 58.
102. 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, 2016б. С. 39 – 41.
103. Лебедева О. В. К вопросу о жанровой принадлежности произведения малой прозы А. С. Байетт «Стеклянный гроб» // Филологические науки.



Вопросы теории и практики. № 4 (46). Ч.1. Тамбов: Грамота, 2015b. С. 98 – 100.

104. 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, 2013b. С. 55 – 58.

105. 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. С. 24 – 26.

106. 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, 2016d. С. 19 – 22.

107. 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, 2013с. С. 54 – 58.

108. 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 , 2013d. С. 304 – 309.

109. 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, 2016e. С. 27 – 29.

110. 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, 2016f. С. 85 – 90.

111. Лебедева О. В. Поэтологическая специфика вставной новеллы английского готического романа // Международный научно-исследовательский журнал. № 5 (47). Часть 2. Екатеринбург: ИП Соколова М. В., 2016g. С. 42 – 43.

112. 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, 2013e. С.155 –159.

113. 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. С.101 – 107.

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

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

116. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: монография. Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2010. 904с.

117. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии/ Пер. Е. Эдельсона // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953. С. 385 – 516.

118. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.

119. Лихачев Д. С. Ахматова и Гоголь // Литература – Реальность – Литература. Л.: Советский писатель, 1981. С.173 – 179.
120. Лихачев Д.С. Великие стили и стиль барокко // Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. СПб.: Наука, 1999. С.161 – 172.
121. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство - СПб, 1998. 704 с.
122. Лоуренс Д. Г. Психоанализ и бессознательное / Пер. с англ. В. Чухно, В. Звиняцковского. М.: Эксмо, 2003. 480с.
123. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 148 – 160.
124. Малиенко А. В. Звукомызыкальный мир английской литературной готики (романистика Анны Рэдклифф) // Від барокко до постмодернізму. Вып. XII Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського університету, 2008. С.92 –100.
125. Манн Ю., Олесина Е. Мировая художественная культура. XX век. Литература. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 464 с. [Электронный ресурс] URL: <http://booksonline.com.ua/review.php?book=162196> (дата обращения 22.11.2015).
126. Матченя С.Р. Чосеровские мотивы «Войны полов» в «Кентерберийских рассказах» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. № 5. Псков: Изд-во псковского государственного университета, 2008. С. 60 – 67.
127. Махов А. Е. Музыкальное в литературе // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Тамарченко. М.: Интрада, 2008. С. 131 – 134.
128. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 278 с.
129. Михайлов А.В. Новелла // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ) в 9 т. Т.5. М.: Советская энциклопедия, 1962. стлб. 306 – 308.

130. Михайлова Т. А. Ирландское предание о Суибне Безумном, или взгляд из XII века в VII. М.: Изд-во МГУ, 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/mihajlova-predanie-o-suibne-bezumnom/index.htm> (дата обращения: 21.05.2014).
131. Михайлова Т.А. Характер и природа зачинов в ирландском героическом эпосе // Вестник Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Серия 9. Филология. № 3. М.: Изд-во МГУ, 1983. С. 61 – 67.
132. Морженкова Н. В. Романы В. Вулф 20-х гг. Автореф.... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2002. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/romany-v-vulf-20-h-gg> (дата обращения: 19.02.2013).
133. Мохначева О. В. Трансформация канона остросюжетной новеллы в произведениях Ф. С. Фицджеральда [Электронный ресурс]. URL: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/moknacheva-transforma.html> (дата обращения: 10.12.2015).
134. Неронова И. Художественный мир произведения как функция монтажного конструирования в повествовании А. и Б. Стругацких (повесть «Отягощённые злом»). Тверь: Крот, 2007. 44 с.
135. Нестерова С. В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2012. 22 с.
136. Никола М. Н. Экфрасис: актуализация приема и понятия // Вестник вятского государственного гуманитарного университета. Т. 1, № 2. Киров: Изд-во Вятского ун-та, 2010. С.8 – 12.
137. Николаев Д. С. «Книга захватов Ирландии на фоне устной и письменной исторической традиции» // Вестник российского государственного гуманитарного университета. № 9. М.: Издательский центр РГГУ, 2009. С. 65 – 74.
138. Новиков Вл. На территории рассказа и новеллы // Литературная учеба. № 4. М.: Лит. учеба, 1981. С. 126 – 133.

139. Новикова В.Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, 2013. 369 с.
140. Огнев А. О поэтике современного русского рассказа. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1973. 219с.
141. Оленева В. Современная американская новелла. Проблемы развития жанра. Киев: Наукова думка, 1973. 256с.
142. Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По. Исследования и комментарии. Санкт-Петербург: Изд-во Филологического факультета СПбГУ, 2004. 171 с.
143. Пальцев Н. Суть творчества, суть чудотворства. Притчи об искусстве Джона Фаулза // Fowles J. The Ebony Tower. Eliduc. The Enigma. М.: Прогресс, 1980. С. 3 – 21.
144. Панова О.Ю. От модернизма к постмодернизму и художественному синтезу. Статья вторая // Современная Европа. № 2 (18). М.: Изд-во Института Европы Российской академии наук, 2004. С. 120 – 133.
145. Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. 312 с.
146. Пестерев В. А. Постмодернизм и поэтика романа. Историко-литературные и теоретические аспекты, Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001. 40 с.
147. Петровский М.А. Морфология новеллы // «Ars poetica». Вып. 1. М.: Изд-во ГАХН, 1927. С. 69 – 100.
148. Погребная А. Я. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. М.: Флинта, 2013. 312с. [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/pogrebnaaya-srednie-veka/index.htm> (дата обращения 21.09.2016).
149. Пономарева Е.В. Русская новеллистика 1920-х годов (основные тенденции развития): дисс. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2006. 487 с.
150. Пономаренко Ю. В. Роль литературной традиции в английском романе второй половины XX века // Вестник Московского государственного

- университета имени М. А. Шолохова. Филологические науки. Литературоведение. М.: Изд-во МГГУ им. М. А. Шолохова, 2010. С. 27– 32.
151. Пospelов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология. № 4. М.: Изд-во МГУ, 1978. С. 17 – 18.
152. Пропп В.Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. 416 с.
153. Проскурнин Б.М. Художественный психологизм до и после Фрейда // Психология будущего. Пермь: Изд-во Пермского государственного ун-та, 2008. С. 23 – 28.
154. Прохорова Л. П. Синкретическая интертекстуальность в литературной сказке // Текст: восприятие, информация, интерпретация. М.: РосНОУ, 2002. С. 110 – 119.
155. Пулина Е. А. Звукопись эпизода «Сирены» в романе Дж. Джойса «Улисс»: новые слова и способы их межъязыкового транспонирования // Вестник Челябинского государственного университета. № 1. Челябинск: Изд-во ЧелГУ, 2007. С. 72 – 81.
156. Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения. Идея «универсального» человека. М.: Высшая школа, 1996. 366 с.
157. Пустовалов А. В. Концепция личности и поэтика поздних романов Д. Г. Лоуренса: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Пермь, 1998. 18с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/kontseptsiya-lichnosti-i-poetika-rozdnih-romanov-d-g-lourensa> (дата обращения 23.12.2013).
158. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
159. Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. Вып. 1. М.: Опыяз, 1922. 20 с.
160. Рис А., Рис Д. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе / пер. с англ. Т. Михайловой. М.: Энигма, 1999. 480с. [Электронный

ресурс]. URL: [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/9b/2158\\_ris-nasledie\\_keltoy.php](http://svitk.ru/004_book_book/9b/2158_ris-nasledie_keltoy.php) (дата обращения: 12.12.13 ).

161. Романчук Л. Проблематика романа Фаулза «Подруга французского лейтенанта». 2002 [Электронный ресурс]. URL: [roman -chuk. narod. ru /1/ Fauls.htm](http://roman-chuk.narod.ru/1/Fauls.htm) (дата обращения 15.05.2005).

162. Росс Э. Кто же были кельты. Курьер Юнеско. Январь. М.: Прогресс. 1976, [Электронный ресурс]. URL: [http://studydoc.ru/doc/978188/kel\\_ty---k.yunesko-](http://studydoc.ru/doc/978188/kel_ty---k.yunesko-) (дата обращения 25.10.2015).

163. Рымарь Н.Т. Роман XX века // Литературоведческие термины: Материалы к словарю / ред. сост. Г. В. Краснов. Вып. 2. Коломна: Изд-во Коломенского пединститута, 1999. С. 63 – 67.

164. Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж: Логос – Траст.1994. 262с.

**165.** Рязанцева И. Ю. Новеллистика Г. Дж. Уэллса: автореф. ...канд. филол. наук. М., 1988. 16 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/novellistika-g-dzh-uellsa> (дата обращения 03.10.2015).

166. Садовская Н. Д. Концепт «прекрасное» в сказке Уильяма Теккерея «Кольцо и роза» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. № 2 – 2. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2007. С. 47 – 54.

167. Сапрыкин Ю.М. О гуманистических идеях Чосера // Вестник Московского университета. Серия 8. История. № 1. М.: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 1978. С.43 – 64.

168. Сатюкова Е. Г. Феномен «английскость» в творчестве Г. Свифта: автореф. дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012. 22 с.

169. Себежко Е.С. «Неслыханная простота» притчи // Себежко Е.С. От Ко-нрада до Хилл. Этапы развития английской новеллы конца XIX-XX века. Ка-луга: Изд-во КГПУ, 2001. С. 232 – 250.

170. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт – Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 3. Ч. II. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 210 – 214.
171. Селитрина Т. Л. Генри Джеймс и проблемы английского романа (1880-1890-е гг.): автореф. ...д-ра филол. наук. М., 1989. 45 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/genri-dzheymys-i-problemy-angliyskogo-romana-1880-1890-e-gg> (дата обращения 10.12.13).
172. Сидорова А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ...канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 218 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://netess.ru/3filologiya/9093-1-intermedialnaya-poetika-sovremennoy-otechestvennoy-ozhi-literatura-zhivopis-muzika.php#2> (дата обращения 22.10.2015).
173. Силантьев И. В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
174. Сильман Т. И. Диккенс. Очерки творчества. Л.: Художественная литература, 1970. 376 с.
175. Скляр Ф. М. Р. Киплинг – новеллист: от репортажа к рассказу// Вопросы зарубежной литературы: сб. науч. тр. № 603. Ташкент: Изд-во ТашГУ, 1979. С. 53 – 63. [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/sklyar-kipling-novellist.htm> (дата обращения 14.12.2014).
176. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1982. 155 с.
177. Скобелева Е. В. Традиция «готического» романа в английской литературе XIX и XX веков: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. 197 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/traditsiya-goticheskogo-romana-v-angliiskoi-literature-xix-i-xx-vekov#ixzz2anWmB8q7> (дата обращения 12.12.2013).



178. Смирнов А. А. Древнеирландский эпос // Исландские саги. Ирландский эпос. М.: Художественная литература, 1973. С. 547 – 564.
179. Смирнов А.А. Ирландские саги. М.; Л.: Гослитиздат, 1961. 298 с.
180. Смирнов И.П. Мегаистория: К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. 544 с.
181. Смирнова А. С., Братухина Л. В. Синтез искусств в литературной сказке У. М. Теккерея «Роза и кольцо» // Вестник молодых ученых Пермского государственного национального исследовательского университета. Пермь: Изд-во ПГНИУ, 2014. С. 51 – 57.
182. Смирнова Н.А. Эволюция метатекста английского романтизма. Байрон – Уайльд – Гарди – Фаулз: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. М., 2002. 45 с.
183. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США). Концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / Ред и сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада – Инион, 1996. 320 с.
184. Соколова И. В. Современная английская новелла: дис.... канд. филол. наук. М., 1979. 190 с.
185. Соколова Н.И. Дж. Боккаччо в восприятии викторианского поэта («Повесть о влюбленном» и «Сокол» А. Теннисона) // Проблемы истории, филологии, культуры. № 19. Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова, 2008. С. 208 – 217.
186. Соколянский М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. Киев-Одесса: Вища шк., 1983. 140 с.
187. Соловьева Н. А. Английский роман в эпоху постмодерна // Человек: образ и сущность. М.: Изд-во Института научной информации по общественным наукам РАН, 2006. С.136 – 154.
188. Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. М.: Изд-во Московского университета, 1988. 232 с.

189. Сорокина В.В. Приёмы психологического анализа в художественной прозе Великобритании 60-70-х годов XX века: автореф....канд. филол. наук. М., 1984. 20 с.
190. Степанова О. В. «Малый дворец удовольствий» Джорджа Петти и проблема становления пышного риторического стиля в английской художественной прозе эпохи Возрождения: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. 23 с.
191. Стороженко Н.И. Лекции по истории западноевропейской литературы в средние века и в эпоху Возрождения. Казань: Изд-е студ. Б. Розинского, 1908. 438 с.
192. Судзуки Д.Т. Дзэн – Буддизм. Бишкек: МП «Одиссей», 1993. 672 с.
193. Тамарченко Н.Д. Повесть // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна: Изд-во Коломенского государственного педагогического института, 1997. С. 30 – 32.
194. Тарасенко Н. Д. Деякі питання поетики. Київ: Радянська школа, 1959. 196 с.
195. Тарасова Е. Хамелеон британской литературы // Иностранная литература, 2002. № 7 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/7> (дата обращения 15.03.2012).
196. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 448 с.
197. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: материалы научн. конф. 18 мая 2001 г. СПб. Серия «Symposium» Вып. № 12. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001. С. 149 – 154.
198. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

199. Толкачев С.П. Мультикультурный контекст современного английского романа. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2003. 404 с.
200. Томашевский Б.В. Писатель и книга: Очерк текстологии. М.: Искусство, 1959. 280 с.
201. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
202. Тюпа В.И. Жанр и дискурс // Критика и семиотика. Вып. 15. Новосибирск-М.: Изд-во института филологии Сибирского отделения РАН, 2011. С. 31 – 42.
203. Урнов Д. М. Джойс и современный модернизм // Современные проблемы реализма и модернизма М.: Наука, 1965. С. 309 – 345 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-sovremenniy-modernizm.htm> (дата обращения 23.09.2016).
204. Урнов М.В. На рубеже веков: очерки английской литературы (конец XIX-XX начало в.). М.: Наука, 1970. 432 с.
205. Урнов М. В. Роберт Луис Стивенсон (Жизнь и творчество) // Роберт Луис Стивенсон. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1. М.: Правда, 1967. С. 3 – 48. [Электронный ресурс]. URL: [http://lib.ru/STIVENSON/stivenson0\\_1.txt](http://lib.ru/STIVENSON/stivenson0_1.txt) (дата обращения 06.10.13).
206. Урнов Д. М. Формирование английского романа эпохи Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М: Наука, 1967. С. 416 – 438.
207. Успенский Б. А. Семиотика искусства М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
208. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 56. № 5. М.: Центр РАН «Издательство Наука», 1997. С.12 – 21.
209. Фаулз Дж. Аристос / Пер. с англ. В. Нугатова. М.: Эксмо, 2004. 432 с.

210. Фаулз Дж. Кротовые норы / Пер. с англ. И.М. Бессмертной. М.: Махаон, 2002. 702 с.
211. Федоров А. Идеино-эстетические искания в области психологизма в английской прозе 80-90 гг. XIX вв. // Идеино-эстетические аспекты развития английской прозы. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. С. 126 – 130.
212. Филюшкин А.И. Методологические инновации в современной российской науке (вместо предисловия) // АСТЮ NOVA 2000. М.: Глобус, 2000. С.7 –50.
213. Филюшкина С. Н. Документализм и его имитация в творчестве английских постмодернистов (Фаулза, Барнса, Акройда) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. № 2. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2013. С. 82 – 85.
214. Филюшкина С.Н. Современный английский роман. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1988. 182 с.
215. Фоменко Е. Г. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса: дисс. ... д-ра филол. наук. Запорожье, 2006. 445 с.. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/lingvotipologicheskoe-v-idiosile-joysa.htm> (дата обращения 02.11.14).
216. Фриче В. М. Очерки по истории западноевропейской литературы. М.: Польза, 1908. 256 с.
217. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. 832 с.
218. Хализев В.Е. Монтаж // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. Николюкина А. Н. М.: Интелвак, 2001. С. 586 – 587.
219. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 400 с.
220. Хетени Ж. Идея в образах, абстрактное в визуальном. Фигуры-образы Исаака Бабеля // Russian Literature. Vol. XLV. № 1. Netherlands: Elsevier Science Publishing Company, 1999. P. 75 – 85.

221. Черномазова М. Ю. Готические мотивы в цикле «Рождественские рассказы» Ч. Диккенса // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Т.2. № 1. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2009. С.165 – 169.
222. Шабалов С. В. Память острова Мэн. Книга сказаний СПб.: Летний сад, 2002. 192 с.
223. Широкова Н.С. Культура кельтов и нордическая традиция античности. СПб.: Евразия, 2000. 352 с.
224. Широкова Н. С. Мифы кельтских народов. М.: АСТ, Астрель, Транзиткнига. 2005. 431с.
225. Шкловский В. Б. Избранное. В 2 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1983. 637 с.
226. Шкунаев С. В. Герои и хранители ирландских преданий // Предания и мифы средневековой Ирландии. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 5 – 30 [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/shkunaev-geroi.htm> (дата обращения 23.12.2013).
227. Шкунаев С.В. Кельтский миф в саге о короле Конайре // Вестник древней истории. № 3. М.: Наука, 1984. С. 120 – 129.
228. Штульберг А. М. Культурологическая специфика английского гуманизма (сравнительная характеристика «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера и «Декамерона» Джованни Боккаччо: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. М., 2008. 25 с.
229. Шубин Э.А. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра Л.: Наука, 1974. 180 с.
230. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. II. М.: Искусство, 1964. 566 с.
231. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы // Звезда. №6. Л.,1925. С. 291 – 308. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry\\_intro.html](http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html) (дата обращения 12.06.2012).
232. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. 554 с.

233. Эпштейн М.Н. Новелла // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 248
234. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. М.: Наука, 2011. № 11. С. 47–57.
235. Яценко Е. В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза: автореф. дисс. ....канд. филол. наук. М., 2006. 30 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/obrazy-vizualnyh-iskusstv-v-tvorchestve-dzhona-faulza> (дата обращения 12.10.2015).
236. Albright E.M. The Short Story: It's principles and Structure. New York: The Macmillan Company. 1907. 278 p.
237. Allen W. The Short Story in English. Oxford: Clarendon press, 1981. 413 p.
238. Baldeschwiler E. The Lyric Short Story. The Sketch of a History // Short Story theories / Ed.by Ch. May. Athens: Ohio university press, 1976. S. 202 – 213.
239. Bates H. E. Modern Short Story: A Critical Survey. L.: Nelson and Sons 1941. 231p.
240. Baugh A. A. Literary history of England. Vols. 1-4. New York: Appleton-Century-Crofts, 1948. 1673 p.
241. Beachcroft T. O. The Modest Art: A Survey of the Short Story in English. London, New York, Toronto: Oxford university press, 1968. 286 p.
242. Bevis R. Actaeon's Sin: The «Previous Iconography» of Fowles's «The Ebony Tower» // Twentieth Century Literature. John Fowles Issue. Vol.42. No.1. New York: Hofstra University, 1996. P. 114 – 123.
243. Bennet E.A. History of German Novelle. London: Cambridge University Press, 1961. 315 p.
244. Boitani P. Chaucer and Boccaccio. Oxford: Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1977. 210 p.
245. Bonheim H. The Narrative Models: Techniques of the Short Story. Cambridge: Brewer, 1982. 232p.

246. Brown A. A. Literature and the Impossibility of Death: Poe's «Berenice» // Nineteenth-Century Literature. Vol. 50, №4. Oakland: University of California Press, 1996. P. 448 – 463.
247. Burgess A. On the Short Story// Journal of the Short Story in English. January II . Angers: Presses universitaires d'Angers. 1984. P. 31 – 47.
248. Byatt A. S. Old Tales, New Forms // On Histories and Stories. Selected essays. Harvard: Harvard University Press, 2000. P.123– 150.
249. Canby H. S. The Short story in English. New York: Henry Holt and company, 1909. 391 p.
250. Cassil R. Writing Fiction. New York: Permabook edition, 1963. 304 p.
251. Clay G. R. Structuring the Short Story Novel // The Writer's Chronicle. Vol. 31.3 (December). 1998. P. 23 – 31.
252. Collins A. S. English Literature of the Twentieth Century. London: U Tutorial P, 1965. 378 p.
253. Connor F. O` The Lonely Voice: A Study of the Short Story. Cleveland, OH: World Publishing, 1963. 220p.
254. Conradi P. John Fowles (Contemporary Writers). London, New York: Methuen, 1982. 109 p.
255. Coulton G. Chaucer and his England. L.: Methuen, 2004. 348p.
256. Delargy I. The Gaelic story teller with some notes Gaelic folk-tales // Proceedings of the British Academy. Vol. 31. Oxford: Oxford university press, 1945. P. 3 – 37.
257. Delattre F. La durce Bergsonicne dans le roman de Virginia Woolf // Virginia Woolf. The Critical Heritage. Paris. 1932. P. 299 – 300.
258. Dillon M. Early Irish Literature. Chicago: University of Chicago Press, 1948. 192 p.
259. Dryden J. Essays of John Dryden: in 2 vol. Vol. 2. N.Y.: Russel & Russel, 1961. 320 p.

260. Dunn M., Morris A. *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition* New York: Twayne Publishers, 1995. 192 p.
261. Edwards R. *Chaucer and Boccaccio. Antiquity and modernity.* New York: Palgrave. 2002. xv, 205 p.
262. Faolain S. O` *The Short Story.* London: Collins, 1948.320 p.
263. Fergusson S. *Defining the Short Story: Impressionism and Form // Modern Fiction Studies.* XXVIII. West Lafayette: Proquest Academic Research Library, 1982. P. 13 – 24.
264. Fonlon B. *The Philosophy of Science and Art of the Short Story.* Abbia, 1979.
265. Friedman N. *Recent Short Story Theories: Problems in Definition // The Modernist Short Story. A Study in Theory and practice.* London, 1994. P. 13 – 31.
266. Gardner I., Dunlop L. *The Forms of Fiction.* New York: Random House Inc., 1962.
267. Gerlach I. *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story.* Alabama: The University of Alabama Press, 1985. 232 p.
268. Grabo C.H. *The Art of the Short Story.* New York, Chicago: C. Scribner's sons. 1913. 321 p.
269. Green L. M. *The Novel in Stories // Poets & Writers.* July/Aug. New York: Pittsburg press, 2001. P. 16 –19.
270. Gruber R. *Virginia Woolf: a Study.* Leipzig: Bernard Tauchnitz Press, 1935. 100 s.
271. Hammond B.S. *Mid-Century English Quichotism and the Defence of the novel // Eighteenth-century fiction.* April. Vol. 10. № 3. Toronto: University of Toronto Press, 1998. P. 247 – 268.
272. Hansen-Löve A.A. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort -und Bildkunst // Dialog der Texte / Hrsg. V. W. Schmidt, W.-D. Stempel.* Wien: Wiener Slawist, 1983. S. 291–360.



273. Hanson C. *Short Story and Short Fictions 1880-1980*. London: Macmillan, 1985. 189 p.
274. *The Modernist Short Story. A Study in Theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 241p.
275. Howard W. Introduction // *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1971. P. 1 – 23.
276. Hull E. *A Text Book of Irish Literature in 2 vols. vol. 1*. London, Dublin: Nutt; Gill, 1906. 260p.
277. Hull E. *A Text Book of Irish Literature in 2 vols. vol. 2* London, Dublin: Nutt; Gill, 1908. 255 p.
278. Hutton E. *Chaucer and Italy // Nineteenth Century*. 1940. CXXVIII. P. 51 – 59.
279. James H.: *Letters, Volume 2: 1875-1883/ Ed. by Leon Edel*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1975. 456 p.
280. James M. *The art of fiction // The art of fiction and other essays*. New York: Oxford University Press, 1948. P. 3 – 23.
281. Joyce J. *Letters of James Joyce / Ed. by R. Ellmann. Vol. II*. London: Faber and Faber, 1966. 472 p.
282. Joyce J. *Letters of James Joyce / Ed. by S. Gilbert*. L.: Faber and faber, 1957. 436 p.
283. Kennedy J. G. *Modern American Short Story Sequences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 225 p.
284. Kirkpatrick R. *The Wake of the Commedia: Chaucer's Canterbury Tales and Boccaccio's Decameron // Chaucer and the Italian Trecento*. L.: Macmillan, 1982. P. 201 – 230.
285. Lazaurus A., Smith M. *Glossary of Literature and Composition*. New York: Universal Library, 1973. 343 p.

286. Lawrence D.H. *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis and the Unconscious*. L.: The Penguin Group, 1977. 249 p.
287. Leibowitz J. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton, 1974. 137 p.
288. Lohafer S. *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1983. 200 p.
289. Lowell J.R. *Chaucer. 1870 // Geoffrey Chaucer. A Critical Anthology / Ed. by J.A. Burrow*. Baltimore: Penguin Books, 1969. P.108 – 111.
290. Lowes J.L. *Geoffrey Chaucer and the Development of His Genius*. Boston, New York: Houghton Mifflin, 1934. 254 p.
291. Lubbers K. *Typologie der Short Story*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. 216s.
292. Lundén, Rolf. *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam-Atlanta: GA, Rodopi, 1999. [Электронный ресурс]. URL:  
[http://books.google.ru/books?id=2QNJqAkWvpkC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ru/books?id=2QNJqAkWvpkC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (дата обращения 12.04.2015)
293. Mac Cana P. *The Learned Tales of Medieval Ireland*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies (DIAS), 1980. ix, 159 p.
294. Mann S. G. *The Short Story Cycle: A Genre Companion & Reference Guide*. New York: Greenwood Press. 1988. 228 p.
295. Matthews B. *The Philosophy of the Short Story*. New York, London, Bombay, Calcutta and Madras: Longmans, Green and Co. 1901. 83 p.
296. May Ch. E *Short Story Theories*. Athens-Ohio: Ohio University Press, 1976. 251 p.
297. Mayox H.-J. *Le roman de l'espace et du temps Virginia Woolf*. *Revue Anglo-Americaine*. VII. April. 1930.

298. McGrady D. Chaucer and the Decameron reconsidered // Chaucer Review, XII, 1977. P.1 – 26.
299. Mc Sweeny K. John Fowles's Variations // Four Contemporary Novelists London : Scolar Press, 1983. P. 101 – 151.
300. Nagy J.F. Orality in Medieval Irish Narrative: An Overview // Oral Tradition. Vol. 1/2. Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 1986. P. 272 – 301.
301. Orel H. The Victorian Short Story: Development and Triumph of a Literary Genre. New York: Cambridge University Press, 1988. 213 p.
302. Patea V. Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective. Amsterdam and New York: Rodopi, 2012. ix + 346 p.
303. Poe E.A. The Tale Proper // American Literary Essays. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1960. P. 229 – 301.
304. Pratt M. The Short Story: The Long and the Short of It // The new Short Story Theories / Ed. By Ch. May. Athens. OH: Ohio UP, 1994. P. 94 – 113.
305. Pratt R., Young K. The Literary framework of the Canterbury Tales // Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales /ed. by Bryan W.F., Dempster G. Chicago: University of Chicago Press, 1941. PP. 1 – 32.
306. Reeve C. The Progress of Romance through Times, Countries and Manners; With Remarks On the Good and Bad Effects of It, On Them Respectively : in 2 vol. Vol. 1. N.Y., 1970.
307. Reid I. The Short Story: Critical Idiom. London : Routledge, 1991.76 p.
308. Reynolds D. Poe and Popular Irrationalism // E. A. Poe. Critical Assessments. Vol. IV / Ed. by Graham Clarke. Mountfield: Helm Information, 1991. P.149 –268.
309. Right A.M. On Defining the Short Story: The Genre Question // Short Story Theory at Crossroads. Baton Rouge: Louisiana State University Press. 1990. P. 46 – 53.

310. Rohberger M., Burns Dan E. Short Fiction and the Numinous Realm: Another Attempt at Definition. *Modern Fiction Studies*, XXVIII/I (spring). West Lafayette: Proquest Academic Research Library, 1982. P. 5 – 12.
311. Ruggiers P. *The Art of the Canterbury Tales*. Madison: Madison - University of Wisconsin Press, 1965. 265 p.
312. Scaglione A.D. *Nature and Love in the Late Middle Ages*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.
313. Schaeffer J.-M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris : Éditions du seuil, 1989. 188 p.
314. Scher S. P. Notes toward a Theory of Verbal Music // *Comparative Literature*. Vol. 22, No. 2. 1970. P. 147–156.
315. Scott A.F. *Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use*. London: Macmillian, 1979. 324 p.
316. Shaw V. *The Short Story: A Critical Introduction*. London: Longman, 1983. 304 p.
317. *Short Story Theories / Ed. By Ch. May*. Ohio: Ohio University Press, 1976. xiv, 251 p.
318. *Short Story Theories: A Twenty First Century Perspective / Ed. by V. Patea* Amsterdam and New York: Rodopi, 2012. ix + 346 p.
319. Silverman K. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, New York: HarperCollins Publishers, 1991. ix, 564 p.
320. Summers M. *The Gothic quest: A History of the Gothic novel*. London: Fortune Press, 1969. 443 p.
321. Tanner T. *Conrad. Lord Jim*. L.: Macmillan, 1963. 126 p.
322. *The Letters of Virginia Woolf. V. I*. L.: The Hogarth Press, 1975. 566p.
323. Tindall W.Y. *Many-levelled Fiction: Virginia Woolf to Ross Lockridge // College English*. vol. 10 no. 2. November. Urbana, Illinois: Proquest Academic Research Library, 1948. P. 65 – 71.

324. Ward A. Aspects of the Modern Short Story: English and American, London: University of London Press, 1925. 307p.
325. Wilpert G. Von Sachworter buch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1989. 1054 s.
326. Windisch E. Irische Texte. Vol. 1. Leipzig: Verlag Von S Hirzel, 1880. 886 s.
327. Winton C. Richard Head and Origins of the Picaresque in England // The Picaresque: a symposium on the rogue's tale / Ed. by Carmen Benito-Vessels, Michael O. Zappala / Newark: University of Delaware Press, 1994. P.79 – 93.
328. Woolf V. The Diary of Virginia Woolf. Vol. 2.1920–1924 / Ed. by A. O. Bell. N. Y.; L.: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. 356 p.

## 2. Источники

329. Байетт А. С. Джинн в бутылке из стекла «Соловьиный глаз» / пер. И. Тогоевой. [Электронный ресурс]. URL: [http://royallib.com/read/bayett\\_antoniya/dginn\\_v\\_butilke\\_iz\\_stekla\\_soloviniy\\_glaz.html#0](http://royallib.com/read/bayett_antoniya/dginn_v_butilke_iz_stekla_soloviniy_glaz.html#0) (дата обращения: 04.06.2012).
330. Байетт А. С. Китайский омар / пер. с англ. О. Варшавер // Иностранная литература. N 2. М., 2001. С.3 – 18.
331. Байетт А. С. Обладать / пер. с англ. В. Ланчикова, Д. Псурцева. М.: Иностранка, 2015. 640 с.
332. Барнс Дж. Англия, Англия / Пер. с англ. С. Силаковой. М.: АСТ, 2007. 350 с.
333. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах / Пер. с англ. В. Бабкова. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. 349с.
334. Барнс Дж. По ту сторону Ла Манша / Пер. с англ. И. Стам, И. Гуровой М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. 222 с.

335. Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. с итал. Н. Любимова, под ред. Н. Томашевского, пер. стихов Ю. Корнеева. М.: Художественная литература, 1970. 704 с.
336. Болезнь Кухулина // Исландские саги. Ирландский эпос. Сост., вст. ст. и примеч. М.И. Стеблин-Каменского. М.: Художественная литература, 1973. С. 633 – 651.
337. Вулф В. Дневник писательницы / Пер. с англ. Л. И. Володарской. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. 480с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rulit.me/books/dnevnik-pisatelnicy-read-272329-1.html> (дата обращения 09.03.2014).
338. Вулф В. Избранное / Пер. с англ. Е. Суриц и др. М.: Художественная литература, 1989. 556 с.
339. Грин Гр. Избранные произведения в 2 т., т. 1. / Пер. с англ. Г. Анджапаридзе. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.
340. Джойс Дж. Дублинцы / Пер. с англ. Н. Дарузес, Е. Калашниковой и др. // Джойс Дж. Собрание сочинений в 3 т. Т.1. М.: Знаменитая книга, 1993. С. 7 – 202.
341. Джойс Дж. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего М.: АСТ, 2013. 1053 с.
342. Диккенс Ч. Очерки Боза. Мадфогские записки. Собрание сочинений в 30 томах. Том 1 / Пер. с англ. Н. Дарузес, Н. Волжиной, Е. Калашниковой, В. Топер, М. Лорие. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 754 с.
343. Диккенс Ч. Рождественские повести / Пер. с англ. Т. Озерской, М. Лорие, М. Клягиной-Кондратьевой, Н. Галь // Собрание сочинений в 30 томах. Том 12. М. Государственное издательство художественной литературы, 1959. 506 с.

344. Изгнание сыновей Уснеха // Исландские саги. Ирландский эпос / Сост., вст. ст. и примеч. М.И. Стеблин-Каменского. М.: Художественная литература, 1973. С. 565 – 573.
345. Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда ста битв // Исландские саги. Ирландский эпос / Сост., вст. ст. и примеч. М.И. Стеблин-Каменского М.: Художественная литература, 1973. С. 664 – 667.
346. Киплинг Р. Восток есть восток. Рассказы. Путевые заметки. Стихи / Пер. с англ. Е. Гениевой. М.: Художественная литература, 1991. 462с.
347. Киплинг Р. Необычайная прогулка Морроуби Джукса / Пер. с англ. А. Левинтона // Английская классическая новелла. М.: Московский рабочий, 1989. С.151 – 172.
348. Киплинг Р. Рикша-призрак / Пер. с англ. Е. Н. Нелидова // Собрание сочинений в 6 томах. Том 4. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2007. С.7 – 35.
349. Комната с призраком. Антология / Сост. Питер Хэйнинг. Пер. с англ. А. Бутузова, Л. Гей, К. Бельмонта и др. Нижний Новгород: Деком 1993. 416с.
350. Конрад Дж. Избранное в 2 т. Т.2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 679 с.
351. Ле Фаню Дж. Ш. Дядя Сайлас: Роман; В зеркале отуманенном: Сб. рассказов / Пер. с англ. Н. Падалко, Л. Бриловой, С. Бражникова, О. Варшавер, Н. Калошиной. М.: Ладомир, 2004. 546с.
352. Лоуренс Д. Г. Прусский офицер // Флейта Аарона. Рассказы. Рига: Кондус, 1993. С. 247 – 274.
353. Лоуренс Д. Г. Солнце / Пер. с англ. М. Кореневой // Английская классическая новелла. М.: Московский рабочий, 1989. С. 315 – 331.
354. Лоуренс Д. Г. Тень в розовом саду / Пер. с англ. Ю. Жуковой // Запах Хризантем и другие произведения. М.: АСТ, 2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ownlib.ru/book-149167/lourens-devid-gerbert/ten-v-rozovom-sadu.html> (дата обращения 30.11.2014).

355. Метьюрин Ч. Р. Мельмот скиталец / Пер. с англ. А. Шадрина Л.: Наука, 1976. 740 с.
356. Нэш Т. Злополучный скиталец, или Жизнь Джека Уилтона / Пер. с англ. Е. Бируковой // Плутувской роман. М.: Художественная литература, 1975. С. 401 – 500.
357. Плавание Брана, сына Фебала // Исландские саги. Ирландский эпос. Сост., вст. ст. и примеч. М.И. Стеблин-Каменского М.: Художественная литература, 1973. С.667 – 673.
358. По Э. Рассказы / Пер. с англ. В. Рогова, М. Богословской. М.: Издательский дом Ридерз дайджест, 2011. 72 с.
359. Приключение Неры / Пер. Т. Михайловой // Похищение быка из Куальнге. М.: Наука, 1985. С.102 – 110.
360. Приключения сыновей Эохайда Мугмедона / Пер. выполнен по изд.: *Echtra Mac Echach Muigmedoin* / Ed. W. Stokes // *Revue celtique*. 1903. XXIV // Предания и мифы средневековой Ирландии / под. ред. Г. К. Косикова. Сост., пер., вст. ст. и коммент. С. В. Шкунаева М.: Изд-во Московского университета, 1991. С. 209 – 213.
361. Разрушение дома да Дерга / Пер. выполнен по изд.: *Echtra Mac Echach Muigmedoin* /Ed. W. Stokes // *Revue celtique*. 1903. XXIV // Предания и мифы средневековой Ирландии / под. ред. Г. К. Косикова. Сост., пер., вст. ст. и коммент. С. В. Шкунаева М.: Изд-во Московского университета, 1991. С. 102 – 127.
362. Рэдклиф А. Удольфские тайны / Пер. с англ. Л. Гей. М.: Терра, 1996. 576с.
363. Смоллет Т. Приключения Перигрина Пикля / Пер. с англ. А. Кривцовой, Е. Ланна. М.: Художественная литература, 1955. 720с.
364. Спарк М. Избранное / Пер. с англ. Г. Анджапаридзе М.: Радуга, 1984. 507 с.



365. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии / Пер. с англ. А. Франковского. М.: Художественная литература, 1968. 686с.
366. Стивенсон Р.Л. Собрание сочинений в 5 томах. Т.1. Путешествие внутрь страны. Рассказы и повести / Пер. с англ. И. Гуровой, И. Кашкина, Н. Дарузес и др. М.: Правда, 1967. 391 с.
367. Стивенсон Р.Л. Собрание сочинений в 5 томах. Т.2. Остров сокровищ. Черная стрела. Рассказы и повести / Пер. с англ. М. и Н. Чуковских, Н. Дарузес, И. Гуровой, М. Литвиновой. М.: Правда, 1967. 575 с.
368. Теккерей У. Книга снобов / Пер. с англ. Н. Дарузес // Собрание сочинений в 12 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1975. С. 317 – 514.
369. Теккерей У. Кольцо и роза / Пер. с англ. Р. Померанцевой // Собрание сочинений в 12 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1980. С.92 – 174.
370. Уайльд О. Полное собрание сочинений в одном томе / Пер с англ. В. Чухно, М. Кузьмина, Ф. Сологуба. М.: Эксмо, 2016. 880 с.
371. Уолпол Г. Замок Отранто / Пер. с англ. В. Шора. М.: Азбука, 2011. 224 с.
372. Уэллс Г. Дверь в стене / Пер. с англ. М. Михаловской // Антология мировой детской литературы в 8 т. Том 7. М.: Аванта+, 2003. С. 524 – 545.
373. Уэллс Г. Машина времени. Рассказы / Пер. с англ. Е. Морозовой, Н. Семевской, М. Колпакча. М.: Астрель, 2012. 256с.
374. Фаулз Дж. Волхв / Пер. с англ. Б. Кузьминского М.: АСТ, 2004. 700 с.
375. Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта / Пер. с англ. М. Беккер, И. Комаровой. М.: АСТ, 2004. 477 с.
376. Фаулз Дж. Пять повестей / Пер. с англ. И. Бессмертной, И. Гуровой. М.: АСТ, 2004. 445 с.
377. Филдинг Г. История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса / Пер. с англ. Н. Вольпин // Филдинг Г. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1989. С.279 – 570.

378. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша / Пер. с англ. А. Франковского // Избранные произведения в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1954. 827 с.
379. Хилл С. Самервил / Пер. с англ. Е. Суриц. М.: Известия, 1982. 111с.
380. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы / Пер. с англ. И. Кашкина, О. Румера, Т. Поповой. М.: Эксмо, 2007. 768 с.
381. Barnes J. Cross Channel. L.: Vintage, 2009. 211p.
382. Barnes J. A History of the World in 10 ½ Chapters. L.: Vintage, 2009. 309 p.
383. Byatt A.S. Elementals: Stories of fire and ice. L.: Vintage, 1999. 232 p.
384. Byatt A.S. Little Black Book of Stories. L.: Vintage, 2004.279 p.
385. Byatt A. S. The Djinn in the Nightingale's Eye: five fairy stories. L.: Vintage, 1995. 280 p.
386. Byatt A. S. The Matisse Stories. N.Y.: Vintage, 1996. 128 p.
387. Chaucer G. The Canterbury tales. 1999. [Электронный ресурс]. URL: <http://britjunkie.edublogs.org/files/2011/10/Canterbury-1isxhgo.pdf> (дата обращения 17.01.2015).
388. Conrad J. Tales of Unrest. L.: T. Fisher Unwin, 1898. 297 p.
389. Dickens Ch. Sketches by Boz. L.: Penguin, 2006. 688p.
390. Fowles J. The Ebony Tower. Berkshire: Vintage, 1996.300p.
391. Fowles J. The Magus. Bungay-Suffolk: Triad Panther Ltd., 1977. 656p.
392. Great British Tales of Terror: Gothic Stories of Horror and Romance 1765-1840 / Peter Haining. London: Gollancz, 1972. 495 p.
393. Kipling R. Plain Tales from the Hills. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2014. 284 с.
394. Modern British Short Stories / Ed. by M. Bradbury. L.: Penguin books, 1988.448 p.

395. Nash T. The Unfortunate Traveller Or The Life of Jack Wilton [Электронный ресурс]. URL: oxford-shakespeare.com>...Unfortunate\_Traveller.pdf (дата обращения 23.01.2015).
396. Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Wordsworth Editions, 1996 [Электронный ресурс] URL: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/l-sterne/Tristram-Shandy.pdf> (дата обращения 23.05.2013).
397. Swift Gr. Learning to Swim and Other Stories. New York: Washington Square Press, 1986. 192 p.
398. Thackeray W. M. The Book of Snobs. M.: Foreign Languages Publishing House, 1959. 262 p.
399. Thackeray W.M. The Christmas Books of Mr. M.A. Titmarch // The Works of W. M.Thackeray: in 12 vol. Vol.12. L.: Smith, Elder, 1876. 335 p.

### 3. Справочная литература

*АРС* – Англо – русский словарь / ред. В. К. Мюллер. Спб.: Академический проект, 1996. 912 с.

1. *КЛЭ* – Краткая литературная энциклопедия в 9 томах / Гл. ред. А. А. Сурков т.5. М.: Советская энциклопедия, 1968. 976 стлб.
2. *ЛСТ* – Литературный словарь терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litdic.ru/> (дата обращения:12.07.14 )
3. *ЛЭС* – Литературный энциклопедический словарь / Ред. В. М. Кожевников, П. А. Николаев. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
4. *ЛЭТП* – Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1600с.
5. *ПСАТП* – Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. научн. ред. Тамарченко М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

6. *СЛТ* – Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
7. *AIED1* – An Irish English Dictionary. Dublin: Hodges & Smith, 1849. 382p.
8. *AIED2* – An English Irish Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <http://www.irishidentity.com/dictionary/t.htm> (дата обращения: 13.01.13)
9. *CD* – Collins Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/> (дата обращения: 22.10.14)
10. *MWD* – Merriam Webster dictionary [Электронный ресурс]. URL: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/> (дата обращения: 24.12.14)
11. *TPDLT* – The Penguin dictionary of literary terms and literary theory. J. A. Cuddon, M. A. R. Habib. London: Penguin Group Penguin Books Ltd, 1999. 1026 p.
12. *Dict. by Lazaurus* – Lazaurus A., Smith M. Glossary of Literature and Composition, New York: Universal Library, 1973. 343p.
13. *Dict. by Shaw* – Shaw H. Dictionary of Literary Terms. New York: McGraw-Hill Book Company, 1972. 405 p.
14. *TCODLT* – The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / Ed. By Chris Baldick. New York: Oxford university press Inc, 2001. 280 p.
15. *TODLT* – The Oxford dictionary of literary terms / Ed. by Chris Baldick, New York: Oxford university press Inc, 2008. x, 357 p.