

Л.И. СЕМЧЁНОК

ТЕОРИЯ ЖАНРА НОВЕЛЛЫ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Теоретическая рефлексия, направленная на осмысления основных закономерностей, лежащих в основе того или иного литературного жанра, является неотъемлемой частью всего литературного процесса, в одних случаях, возникая в процессе писательского творчества и обобщая его, в других, являясь результатом теоретических построений ученых-литературоведов. На сегодняшний день жанр остается одним из основных инструментов построения теории и истории литературы. Современные жанровые теории, подчеркивая значительность жанра, отмечают, что именно в нем скрещиваются и находят свое выражение важнейшие закономерности литературного процесса: соотношение содержания и формы, замысла автора и требований традиции, ожиданий читателей и т.д. В то же время нельзя не отметить и определенного скепсиса по отношению к категории жанра в работах литературоведов XX столетия. Так *Эмиль Штайгер* в «*Основных понятиях поэтики*» не считает ни род, ни жанр существенными типами художественного целого [1]. В противоположность этому, испанский германист *Герман Гарридо Минабрес* в своей книге «*Новелла в свете жанровой теории*» еще раз подчеркивает необходимость категории жанра в силу выполняемых ею ориентировочных функций в процессе изучения литературной традиции [2].

Выдвинув в качестве одного из оснований современной теории литературы положение об историчности любых литературных явлений, авторы третьего тома новой академической «*Теории литературы: Роды и жанры*» [3] в предисловии от редколлегии формулируют свои методологические установки жанровой теории, рассматривая жанр не как исполнение «теоретического априори» некоей предуказанной абстрактной сущности, а считая «нормальным» состоянием жанра «известную неопределенность и текучесть» и, следовательно, наличие определенного жанрового своеобразия, оригинальности каждого отдельного литературного произведения. Жанр – есть производная конкретно-исторических сдвигов художественного сознания.

Имеющиеся на сегодняшний день концепции новеллистического жанра, возникли и получили свое дальнейшее развитие в рамках тех основных парадигм, что определяют важнейшие направления развития теории жанра в целом. Так автор статьи «Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века» Н.Д. Тамарченко [3, с. 92 – 93] выделяет следующие три жанровые парадигмы: 1. При акцентировании внимания на социальной сфере, тесной связи литературы с общественной жизнью, категория жанра предстает в отношении её неразрывной зависимости от жизненной ситуации, в условиях которой она функционирует. В основу научных концепций, развивающихся в рамках этой парадигмы, положена «установка на аудиторию», определяющую, в конечном счете, и объем произведения, и его стилистическую тональность, его тематику и композицию. 2. Жанр как отражение определенного мировосприятия – суть второй, сложившейся в эпоху преромантизма и романтизма, жанровой парадигмы. 3. И, наконец, теории, выделяющие в структуре художественного произведения особый аспект, своего рода пограничную линию двух действительностей, эстетической реальности и объективного мира читателя-зрителя, на рубеже которой и происходит «встреча сознаний» [4, с. 17] героя и читателя.

Исторический обзор теории новеллы, по большей части связанный с немецком литературоведением, так как теоретическим осмыслением жанра больше всего занимались в Германии и на материале немецкой литературы, показывает, что, несмотря на всё многообразие представленных в поэтике XIX–XX столетия теорий новеллистического жанра, все они развивались в рамках указанных выше исследовательских систем. Так, акцентирование жизненной ситуацией, в рамках которой функционирует новелла, свойственно уже первым попыткам теоретического осмысления жанра, представленным в высказываниях и замечаниях действующих лиц «Разговоров немецких беженцев» И.В. Гёте. В начале XX века такой подход утвердился в работах Адольфа фон Грольмана [5], Карла Фосслера [6]. В рамках мировоззренческой парадигмы жанра были сформулированы новеллистические концепции Людвиг Тика [7], Пауля Эрнста [8], Бернхарда Бруха [9], Бернхарда фон Аркса [10], Арнольда Хирша [11], Иоганесса Кляйна [12] и др. Представление о новелле как специфическом пространстве взаимодействия эстетической реальности и внеэстетической действительности находит свое отражение в теории «косвенного субъективизма» Фридриха Шлегеля, основных положениях новеллистической теории Е.К. Бенетт [13], Вальтера Зильца [14] и др.

В немецком литературоведении теория новеллы переживает периоды наиболее острых дискуссий и споров в начале и середине прошлого столетия. Начиная с семидесятых годов интерес к проблеме новеллистического жанра постепенно ослабевает, причиной этого, вероятно, стало утверждение новых подходов в решении жанровых проблем, не соответствующих специфическому характеру новеллистического повествования, а также возникшее несоответствие между теорией и литературной практикой. Сформулированные в начале XX столетия теории едва ли могли быть применены к огромной массе текстов, называемых новеллами. Острота сложившейся проблемы была сформулирована *Гюнтером Мюллером* в его «*Морфологической поэтике*» [15] следующим образом: «Дилемма каждой истории литературного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру» [16, с. 188].

Возвращаясь к истокам новеллистической теории, заметим, что введение в немецкий язык термина новелла (в значении литературного жанра) начинается с середины XVIII столетия. До этого времени термин «новелла» в его немецком варианте «*Novelle*» встречается достаточно редко, по большей части в форме множественного числа и фактически исключительно в отношении произведений иностранной литературы. В примечании ко второму изданию «*Дона Сильвио де Розальва*» [17], вышедшему в 1772 году *Виланд* впервые предпринимает попытку теоретического толкования жанра новеллы. Первое издание такого авторского комментария было лишено, и пояснение Виланда свидетельствует об отсутствии ясности в отношении смыслового наполнения данного понятия, как среди читающей публики, так и среди коллег писателя. При этом характеристика жанра, данная Виландом, включает в себя, с одной стороны, отражение структурных особенностей новеллистического жанра путем сравнения его с романом: «простота плана», «небольшой размер фабулы» [17], с другой стороны, в ней содержится указание на художественные произведения конкретных авторов, выступающих в качестве образцов жанра (новеллы 28 итальянских авторов, представленных в сборнике «*Il Novelliere Italiano*» за 1754, Боккаччо и его «Декамерон», из французских авторов – Gomez и Ville-Dieu, произведения которых были напечатаны в сборнике «*Bibliothèque de Campagne*»). Таким образом, ориентация на романскую новеллистическую традицию, стала определяющей с первых попыток теоретического осмысления жанра. Говоря о «простоте плана» и «небольшом объеме фабулы», Виланд попытался нащупать суть новеллистического повествования, но, выбирая для этого весьма пространные выражения, он, в конце концов, противореча самому себе, снова называет новеллу «*diese Art von kleinen Romanen*» («эта разновидность небольших романов» – перевод мой), сводя тем самым всё отличие к чисто количественному показателю.

Определение новеллы как «одного случившегося неслыханного происшествия», данное *Гёте* в разговоре с Эккерманом [18] в 1827 году, оказало огромное влияние на всю историю развития теории новеллистического жанра, хотя и представляло собой лишь замечание классика по поводу названия одного из своих произведений. Несмотря на то, что Гёте не оставил ни одной работы посвященной теоретической разработке проблемы жанра новеллы и вся его теория жанра формулируется литературными критиками исходя из упомянутого выше высказывания и замечаний действующих лиц «*Разговоров немецких беженцев*» по поводу рассказываемых историй, тем не менее, ряд исследователей уже в начале XX столетия, в том числе и русские формалисты, выступают с резкой критикой гётевского определения новеллы. Так, *М. Петровский* [19], например, указывал на то, что элемент необычайности присущ не всем новеллам, в основе чеховских новелл лежат совершенно обычные события. *М. Юнович* [20] видит ошибку Гёте в том, что тот искал абсолютные критерии жанра и подходил к решению вопроса, не учитывая исторической изменчивости литературы.

Чрезвычайно много внимания теории новеллы было уделено со стороны романтиков. Формулируя свое понимание сути новеллистического повествования, *Ф. Шлегель*, подобно Гёте, исходит из образца ренессансной новеллы, о чем говорит название одной из его работ («*О поэтических произведениях Джованни Боккаччо*» [21]). По мнению автора, новеллы Боккаччо соединяют в себе два противоположных вектора: субъективный, обнаруживающийся в выборе материала и характере преобразования существующей литературной традиции, и объективный, направленный на изображение окружающей действительности. В результате этого взаимодействия и обнаруживается принцип «косвенного субъективизма» («*indirekte Subjektivität*»), лежащий в основе новеллистического повествования. Среди новелл Шлегель выделяет, с одной стороны, такие новеллы, привлекательность которых обусловлена искусством самого рассказчика, его умением художественно обработать материал. Формирование и развитие этого типа новеллистического повествования является следствием той ситуации, в условиях которой происходило зарождение жанра новеллы: умение рассказывать – неотъемлемое требование светского этикета. С другой стороны, мастерство рассказчика не могло выступать в качестве жанрообразующего элемента, уже в силу того, что, войдя в систему, оно утрачивает свою привлекательность. Основная причина, определяющая наш интерес к повествуемому событию, взятому вне всяких исторических и мифологических связей, – это личность самого рассказчика, раскрывающаяся через субъективную составляющую новеллистического жанра. Такие новеллы Шлегель называет аллегоричными. Подобное акцентирование роли рас-

сказчика в новелле роднит его теорию с основными положениями, сформулированными действующими лицами «*Разговоров немецких беженцев*» И.В. Гёте.

Теоретические положения *Августа Шлегеля* [22] во многом созвучны идеям его брата. В первую очередь, речь здесь может идти и об общей для них ориентации на романскую новеллистическую традицию и об идее близости новеллы к драме. Если объектом истории становится изучение политических происшествий, то новелла, по мнению Августа Шлегеля, есть не что иное, как поэтическое отображение этой истории, в котором находят свое воплощение те самые моменты, которые, не войдя в историю, тем не менее, представляют всеобщий интерес. Основная функция новеллы – развлекать. Единственным требованием, выдвигаемым романтиком к тематике новеллистического повествования, является её соотнесенность с жизнью. В отличие от исторического романа новелла концентрируется на повседневных происшествиях, но только на тех из них, что представляются нам достаточно интересными. Отдавая предпочтение исключительным и необычным происшествиям новелла изображает их непосредственно, избегая какого-либо толкования. Смелый, дерзкий характер, лежащий в основе поведения героев новеллистического повествования, заставляет Шлегеля усомниться в возможности создания произведения подобного «Декамерону» в условиях современной ему Германии: слишком мелочными стали нравы и ограниченной человеческая воля. Идеи дистанцирования и «косвенной субъективности», сформулированные братьями Шлегелями, будут в дальнейшем подхвачены учеными и найдут свое отражение в положениях об объективирующей дистанции как неотъемлемой составляющей новеллистического жанра.

Свое развитие и завершение положения Августа Вильгельма Шлегеля нашли в работах другого романтика – *Людвига Тика*. Теория поворотного момента Тика впервые была сформулирована Августом Шлегелем в его лекциях о художественной литературе и искусстве: «Новелле необходим четко выраженный поворотный пункт для того, чтобы сконцентрировать внимание на основных моментах повествования». [22, S. 245] Людвиг Тик [23] сводит воедино понятия «поворотный пункт» и «необычное происшествие», выделяя два основных момента: Во-первых, центральное место, занимаемое поворотным пунктом в структуре новеллистического повествования (после наступления неожиданного события вся история движется к своему завершению), и, во-вторых, его многозначность (одно и то же происшествие, выступающее в новелле в качестве необычного события и образующее ее поворотный пункт, при его включении в иные повествовательные формы теряет свой экстраординарный характер и может казаться весьма тривиальным и повседневным). Новеллистическое повествование, по Тику, дает возможность читателю, поднявшись над традиционными требованиями морали, разрешить либо прояснить те жизненные противоречия, которые в рамках общепринятых норм в силу их ограниченности казались необъяснимыми.

Широкое распространение в среде русских формалистов получила «соколиная теория» *Пауля Гейзе*, сформулированная им в предисловии к сборнику «*Сокровища немецкой новеллы*» [24]. Продолжая развивать положение Тика о поворотном пункте, Гейзе обращается к 9-й новелле пятого дня «Декамерона» Боккаччо, стремясь показать, что вся её фабула может быть сформулирована в нескольких предложениях, очерчивающих её «силуэт». Сущность новеллистического повествования, таким образом, заложена в структуре самой новеллы, в наличии потенциальной возможности обрисовать её «силуэт».

Значительное влияние на развитие теории новеллистического жанра оказал *Теодор Шторм* [25] своим положениями о близости ее к драме. На сходстве новеллы с драмой настаивал и *Пауль Эрнст*. В качестве аргумента в своей книге «*Путь к форме*» [26] он указал на то, что в основе каждого из этих двух жанров лежит тенденция к абстрагированию, отличающая их от других литературных жанров. Изображаемая новеллой (как и драмой) действительность – лишь чувственное воплощение универсального содержания, наиболее значимых моментов человеческого существования.

Теоретические высказывания рассмотренных нами авторов, несмотря на всё разнообразие подходов к определению новеллистического жанра, можно объединить в рамках той нормативной парадигмы, что лежит в основе их теоретических построений. Но уже в 20–30 годы прошлого столетия в работах *Пауля Эрнста* («*Der Weg zur Form*», 1928) и *Адольфа фон Грольмана* («*Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung*», 1929), начинает утверждаться исторический подход к решению проблемы литературных жанров.

Обратившись к этимологическому анализу термина «новелла», *Грольман* [27] пришел к выводу, что под «новостью», определяющей его семантическую наполняемость, человек эпохи Возрождения и современный читатель понимали и понимают совсем разные вещи. Для представителей аристократического круга времен Боккаччо, развлекавших себя рассказыванием историй, понятие «новости» не включало в себя «чего-то экстраординарного», «неслыханного», новость, скорее, выполняла функцию поучающую, служила утверждению существующих законов и отношений, регулирующих жизнь общества в Средние века и в эпоху Ренессанса. Сущность новеллы, по Грольману, заключена в заложенной в рамочном повествовании коммуникативной ситуации. Принимая во внимания тот факт, что современная новелла лишена неотъемлемой составляющей новеллы эпохи Ренессанса – коммуникативной ситуации – Грольман приходит к следующим выводам: во-первых, невозможности существования новеллы в современной жизни (в условиях постоянных перемен и отсутствия устойчивых ценностей); во-вторых, пред-

ставленные в современной литературе формы малой повествовательной прозы новеллами не являются и, соответственно, нуждаются в ином жанровом обозначении; и, наконец, взращённая в условиях господства техники и индивидуализма современность оказывается не в состоянии понять классическую романскую новеллу.

Этим идеям во многом созвучна статья **Бернхарда Бруха** «Новелла и трагедия: две художественные формы и два мировидения» [28], в рамках которой автор противопоставляет друг другу трагедию и новеллу, как два диаметрально противоположных жанра, отличных один от другого по форме, по манере изложения материала и по характеру мировосприятия. Подобно Грольману, центральным понятием в определении специфики новеллистического повествования Брух считает рамочное повествование, сравнивая его роль с той ролью, которую играет сцена для трагедии. При этом и рама, и сцена определяют не только способ подачи материала, но и оставшиеся два элемента – художественную форму и мировосприятие. Если сцена в трагедии служит для презентации развития события, происходящего в настоящий момент, то рама, дает возможность повествования об уже случившемся событии. Соответственно, трагедия, по Бруху, представляет идею свободы, в противоположность новелле, изображающей событие как некую данность, неизбежность, предполагающую как внешнюю (в действии), так и внутреннюю пассивность человека. Если в трагедии идея необходимости вытекает из столкновения противоположных принципов (абсолютных, не подвластных авторской воле), то новеллистическая необходимость вытекает из принципа предопределенности, изначально направляющего развитие действия. Все происходящее в новелле подчинено авторской воле, мир в ней субъективен, противоположен объективным принципам, лежащим в основе трагедии. Случай же представляет собой не что иное, как завуалированное вмешательство автора в ход развития событий. Обосновывая свою теорию, Брух утверждает, что противоположность мировоззрений, лежащая в основе трагедии и новеллы, непосредственным образом находит свое отражение и в структурных различиях обоих жанров. Для трагической перипетии необходим некий надлом в развитии основной повествовательной линии: решения, принимаемые героями трагедии, меняют весь дальнейший ход развития событий. Вектор же развития новеллистического пуанта прямолинеен: всё происходящее вершится вне воли действующих лиц, оказывающихся не в состоянии изменить захвативший их круговорот событий. Не является вектором обратного действия и знаменитый поворотный пункт, так как с самого начала его исход предопределен всем ходом развития действия. Центральный момент новеллистической теории Бруха (вопрос о степени и характере художественной обработки материала писателем-новеллистом) в дальнейшем еще не раз будет обсуждаться теоретиками новеллы.

Герман Понгс [29] вводит в теорию новеллы понятие «предмета-символа», заменяющего знаменитого «сокола» Гейзе. Рассматривая, подобно своим предшественникам, «Декамерон» Боккаччо в качестве образца новеллистического жанра, Понгс в то же время замечает, что учитывая разнообразный характер новелл, представленных в этом сборнике, едва ли можно говорить о том, что в основе всех их лежит одна и та же модель. Соколиная теория Гейзе кажется ученому слишком жесткой и поверхностной. Образцовый характер анализируемой Гейзе новеллы Понгс объясняет присутствием в тексте «предмета-символа» (сокола), дающего возможность вывести всю историю на совершенно иной символический уровень, придать всему повествованию более глубокий смысл. По его мнению, именно «предмет-символ», рассматриваемый в качестве неотъемлемого структурного элемента новеллы, способен выразить конфликт современной оторванной от своего окружения человеческой души.

В монументальном труде **Роберта Петча** «Суть и формы повествовательного искусства» [30] новелла занимает промежуточное положение между романом и анекдотом. Соглашаясь с высказываниями Понгса о том, что ни пуант, ни «неслыханное происшествие» не могут быть рассмотрены в качестве жанрообразующих элементов, достаточных для идентификации новеллистического жанра, автор видит специфику новеллы в том, что она, следуя логике развития причинно-следственных связей, не раскрывает их до конца, что в свою очередь приводит к возникновению эффекта необычного в ряду повседневных событий. Если поворотный пункт Тика был напрямую связан с необычным происшествием, которое, произошедшее при иных обстоятельствах, не несло бы в себе ничего экстраординарного, то, по Петчу, такого воздействия автор достигает путем использования *техники ослепления*, когда две повествовательные линии развиваются параллельно друг другу, при этом лишь одна из них оказывается в поле зрения читателя до того момента, пока действие, разворачивающееся в рамках второй (скрытой) линии, не станет очевидным для нас и не вызовет у нас удивление в силу своей неожиданности.

Существенным моментом в развитии теории жанра новеллы в немецком литературоведении стал семинар, организованный **Эмилем Штайгером** в 1946–47 году на базе Цюрихского университета, призванный прояснить вопросы теории жанра. Разнородность анализируемого участниками семинара текстового материала привела к тому, что, в конечном итоге, определение жанра новеллы было сведено к максимально общей формуле: «повествование средней длины» [10, S. 8].

Один из учеников Штайгера **Бернхард фон Аркс** рассматривал эту формулу в качестве некоего вакуума, конкретизировать который можно лишь проанализировав его специфическую наполняемость у каждого отдельно взятого автора. На основе анализа новелл Гёте, Клейста, Тика, Брентано, Арнима и Гофмана, автор этой теории пришел к выводу о том, что обращение того или иного писателя к жанру

новеллы обусловлено в первую очередь определенным характером мировосприятия, лежащего в основе жанра. Новелла, по Арксу, – выражение детерминированного одностороннего взгляда на мир, воспринимающего единичные судьбы в свете всеобщих законов бытия.

Дальнейшее своё развитие в рамках мировоззренческой парадигмы новеллистической теории находит в работе *Арнольда Хирша* [31], видевшего в литературных родах отражение авторского отношения к миру и рассматривавшего новеллу в качестве гибридного образования, сочетающего эпическую объективность, выражающуюся в дистанцировании по отношению к повествуемым событиям, с лирическим субъективизмом, обнаруживающемся в индивидуально-субъективной обработке материала.

Все упомянутые ранее топосы новеллистической теории, представлены в книге *Иоганнеса Кляйна «Сущность немецкой новеллы и формы её проявления»* [32], само название которой говорит о намерении автора рассматривать новеллу в качестве некой «повествовательной праформы», с присутствием её содержательными и формальными отличительными особенностями, элементарной формы, подверженной модификациям в ходе исторического развития. В своей работе Кляйн пытается свести воедино основные идеи новеллистической теории, разрабатываемые его предшественниками. Внутренняя структура новеллы определяется нашим экзистенциальным опытом: жизнь человека организована вокруг какого-либо центрального события, присутствующие в ней поворотные моменты, определяют её дальнейшее развитие, а основу её составляет некая идея. В плане формальном принципиальное значение имеет присутствие в новелле трех основных элементов: «центрального момента», «лейтмотива» и «идеи». Отмечая, что названные три момента, представлены у различных авторов под разными именами, Кляйн поясняет, что под «центральным моментом» следует понимать: «неслыханное событие» Гёте, «поворотный пункт» Тика и «конфликт» Шторма. Лейтмотив Кляйна есть не что иное, как «сокол» у Гейзе и «предмет-символ» у Понгса, то есть ключевой момент, проливающий свет на историю в целом и на каждую ее часть в отдельности. Понятие «идеи» напрямую связано с идеей силуэта у Гейзе. Кроме того, для установления границ новеллистического жанра Кляйн обращается к методу сравнения, сопоставляя ее с другими родственными повествовательными формами (романом, рассказом, балладой). Выделив в рамках современной новеллы три основных типа (новелла характеров, новелла судеб и новелла-дискуссия) автор замечает, что, несмотря на исторические модификации, в каждом из представленных типов находит свое отражение изначальная сущность новеллистического жанра, как элементарной повествовательной формы соответствующей элементарным потребностям человека в выражении.

Для немецкого литературоведения работа Иоганнеса Кляйна явилась своего рода резюмирующим трудом первого этапа разработки теории жанра новеллы, так как в основу всех жанровых концепции этого периода, несмотря на всё их многообразие, были положены следующие три момента:

- 1) установка на существование романской новеллистической традиции и рассмотрение Боккаччо и Сервантеса в качестве образцов жанра;
- 2) нормативный подход в определении жанровой специфики;
- 3) рассмотрение романской новеллы в качестве предшественницы современной немецкой новеллы. Наличие генеалогической связи между произведениями мастеров эпохи Ренессанса и немецкими новеллистами.

Ключевым моментом в истории теории новеллистического жанра стало появление в начале 1950-ых годов работы *«Теория новеллы и новеллистическое творчество. История их антиномии в романских литературах»* [33] немецкого романиста *Вальтера Пабста*, ставшей серьезным ударом по позициям нормативных теорий жанра, исходивших из представления о существовании некой романской праформы новеллы. Обратившись к исследованию новелл Прованса, итальянской новеллы раннего Возрождения и французской новеллы позднего Ренессанса, а также новелл Сервантеса, Пабст принципиально отказывается от сведения их к некой универсальной форме, считая, что само понятие «формы» скрывает в себе опасную тенденцию к абстрагированию. Анализируя основные положения существующей новеллистической теории, исследователь приходит к выводу об их несоответствии художественным произведениям, теоретические основы которых они призваны были отражать. По мнению ученого, нашедшая свое отражения в шванках устная народная традиция оказала в романских литературах значительно большее влияние на развитие повествовательной прозы, нежели художественные формы, пришедшие сюда из восточных литератур. Однако низкий престиж народной традиции стал причиной того, что для перехода её в письменную форму оказалось необходимым придание ей нормативного облика, в частности, путем введения поучительных моментов. Обращаясь к основным топосам новеллистической теории, представленным в предисловии, рамочном повествовании и эпилоге «Декамерона», Пабст доказывает, что речь в данном случае идет в большей степени об элементах литературной теории предшествующей эпохи: использование примеров в поучительных целях, соединение приятного с полезным, фальсификация фактов, ложная авторская скромность. Всё это внешнее оформление – наследие предшествующей литературной традиции, которое вынужден был учитывать Боккаччо и сознательный разрыв с которым так явственно демонстрируют его новеллы. Таким образом, основная заслуга Боккаччо как раз и состоит в свободной и творческой обработке используемого материала: «Что касается новелл Декамерона, их своеобразия и формы, снова и снова рассматриваемые в качестве жанровых законов и провозглашаемых

в ранг романской праформы, то, с одной стороны, их автор никогда не рассматривал всё это многообразие как неких жанр или некую норму, с другой стороны, именно на критика, как на толкователя всего произведения и его рамочного обрамления, возложена задача обнаружения приемов, используемых Боккаччо, для уклонения от доктринерских предписаний и ограничений» [33, S. 40].

Подобная полемическая направленность в отношении нормативных новеллистических теорий лежала и в основе работ *Вернера Краусса* [34], исследовавшего различную содержательную наполняемость термина новелла в рамках различных эпох и традиций, и *Эриха Ауэрбаха* [35], показавшего на примере четвертой новеллы второго дня несостоятельность «соколиной теории» Гейзе по причине отсутствия некоей трансцендентальной основы, которая проходила бы через все новеллы сборника.

Исследования в области романской новеллистики привели к тому, что на смену теориям, исходящим из нормативного представления о жанре и не учитывающим его исторически изменчивой природы, приходят работы, основывающиеся на положении об историчности любого литературного явления и рассматривающие жанр как «содержательную форму», отражающую определенное мирозерцание. Ученые, работающие в рамках этой историко-культурной парадигмы, в большинстве своем ограничивают круг исследований немецкой новеллистикой XIX столетия и рассматривают жанр новеллы в качестве исторического жанра немецкой литературы именно этого периода.

Первые такие работы по немецкой новеллистике XIX столетия принадлежат английским литературоведам. Так в 1965 году вышла книга *Е.К. Беннетт «История немецкой новеллы»* [13], в которой автор пытается найти ответ на вопрос о возможности возвращение в современную новеллу традиционной новеллистической тематики, трактуемой им как вторжение неизвестного в судьбу человека. Разделяя теоретические положения о косвенном субъективизме новеллы Фридриха Шлегеля, Беннетт, подобно Хиршу, рассматривает новеллу в качестве эпического жанра, в котором в синтетическом единстве выступают объективная сторона драмы и субъективная сторона лирики, что находит свое отражение в пассивной роли субъекта по отношению к происходящим событиям. Оппозиция «объективное – субъективное» и её значение для эстетики XIX века лежит в основе работы другого английского исследователя *Вальтера Зильца* [14] «*Реализм и действительность*», пришедшего к выводу о том, что новелла тяготеет к реализму.

Внимание большинства исследователей этого периода направлено преимущественно на новеллу XIX века, при этом их теоретическая база носит весьма демократичный характер – количество жанрообразующих элементов сведено в них к минимуму, что дает возможность привлечь к анализу максимально большее количество текстов. Это касается, в первую очередь, работ *Йозефа Кунца «История немецкой новеллы с XVIII века и до наших дней»* [36] и «*Немецкая новелла между классикой и романтизмом*» [37] и *Гельмута Химмеля «История немецкой новеллы»* [38], сочетающих в себе нормативный и исторический подходы. Так, Йозеф Кунц, предварительно оговаривая невозможность сведения всего разнообразия художественного материала к некому единому конструкту, тем не менее, рассматривает конфликт между естественным ходом вещей и хаосом, стремящимся его разрушить, в качестве элемента, объединяющего все представленные новеллы. Уже в рамочное повествование «Декамерона» и «Разговоров немецких беженцев» заложена та основная функция художественного преобразования и упорядочения хаоса, которая затем, по мнению Кунца, составит основу новеллистического конфликта. Проанализировав основные этапы исторического развития новеллы XIX века, автор полагает, что именно поздний реализм содержит в себе все предпосылки для наиболее полного раскрытия жанрового потенциала новеллы. Влияние формалистических учений Лэммерта и Штанцеля нашло свое отражение в детальном анализе центрального конфликта, предпринятого Кунцем на страницах его работы, а также в рассмотрении функциональной значимости смены повествования сценическими элементами.

Центральное событие, как его понимал Мундт [39], положено в основу круговой теории новеллистического повествования *Хельмута Химмеля*. Представляя новеллу в форме круга, и помещая событие в его центр, автор подчеркивает равнозначную удаленность всех повествовательных элементов от центрального события, усматривая в этом, с одной стороны, специфическую особенность жанра и, с другой, бесчисленное количество вариативных возможностей последнего. В рамках немецкой новеллистики автор выделяет два основных типа новеллы: образцом первого из них может выступать «Новелла» Гёте, художественное единство которой обусловлено не столько развитием действия, сколько ее символическим характером. Генетическому единству гётевской новеллы Химмель противопоставляет диалектику новелл Клейста, с характерными для него сплетениями вокруг центрального события. В силу своей открытости гётевский тип новеллы ближе к роману, его расцвет приходится на период бидермейера, а высшей точки своего развития он достигает в творчестве Штифтера. Клейстовский тип, направленный на построение действия, также находит своих последователей на протяжении всего столетия.

Таким образом, исследования в области романской новеллистики, предпринятые в середине XX века, в значительной мере определили дальнейший вектор развития теории новеллистического жанра, ключевыми моментами которого стали: пересмотр вопросов генетической связи романской и современной новеллистики и, как следствие этого, возобновление попыток обнаружения жанрообразующих элементов современной немецкой новеллы в процессе переосмысления уже существующих теорий жанра.

Особый интерес для исследователей этого периода (*Лутц Макенсен* [40], *Фриц Локеманн* [41]) представляет рамочное повествование как едва ли не единственный структурный элемент, связывающий современную новеллистику с традициями боккаччевских новелл и поддающейся объективной фиксации. Новеллистическая сущность, по мнению Фрица Локеманна, заключена в том напряжении, которое возникает в результате столкновения установленного в рамочном повествовании миропорядка с первостихий хаоса, присутствующей во вставных новеллах. При этом автор подчеркивает, имплицитное наличие рамы даже в тех случаях, когда рамочное повествование как таковое отсутствует.

В самый разгар дискуссий о теории новеллистического жанра в 1969 году появляется работа *Бенно фон Визе «Немецкая новелла от Гёте до Кафки»* [42], на страницах которой автор пытается объединить оба подхода к решению проблемы жанра новеллы, нормативный и исторический. В первой части своей работы Визе формулирует теоретические предпосылки, объединяющие всё многообразие анализируемых им текстов. Ограничив круг своих исследований немецкой новеллой XIX столетия, автор, тем не менее, вынужден констатировать тот факт, что даже в этом случае дать определение, что есть новелла, оказывается не так уж и просто. Суть проблемы он видит в диаметрально противоположных позициях, представленных Кляйном и Кунцем: если определение первого дает исчерпывающую картину жанра, которая, тем не менее, оказывается не в состоянии адекватно описать все анализируемые произведения, то положение Кунца о конфликте, лежащем в основе новеллы, оказывается слишком общим, чтобы выделить новеллу среди других повествовательных жанров. Выход их создавшегося тупика автор видит в отказе от самого понятия «новелла». Говоря о «новеллистическом повествовании», Визе оставляет попытки построения новеллистической модели, выполняющий функции некоего тест-контроля на соответствие требованиям жанра. Не выделяя отдельных жанрообразующих элементов, как это имело место ранее, он очерчивает определенный круг особенностей, составляющих специфику новеллы.

Развитие лингвистической теории текста во второй половине XX столетия привело к новому всплеску интереса к проблемам теории литературного жанра. Так как 70-е годы XX столетия характеризуются повышенным вниманием к тексту как к объекту лингвистического исследования, то вопрос о жанре художественного произведения начинает подменяться вопросом о типе того или иного текста. Вместе с тем внимание к языковой составляющей текста способствовало осознанию необходимости более четкого разграничения понятия жанра как исторически сложившегося типа художественного произведения, с одной стороны, и некоего «идеального типа», теоретической модели, с другой. Эта проблема со всей четкостью была сформулирована в работах французских структуралистов, исходивших из представления о тексте, как расширенной синтаксической модели предложения, и, соответственно, предпринимавших попытки исследования парадигмы художественного произведения.

Интерес к текстовой лингвистике и типологии текста привёл к тому, что в рамках нового подхода принадлежность художественного произведения к тому или иному жанру стала определяться уже не его соответствием некоему произвольному канону, а наличием тех или иных языковых признаков, присущих данной группе текстов: «Жанр текста определяется, прежде всего, известным количеством нормативных требований, которые должны быть учтены в процессе текстопорождения» – именно так сформулировал свою позицию в отношении проблемы жанра Петер Гартманн [43].

Опираясь в своём исследовании на основные положения генеративной грамматики, *Клаус Хемпфер* выдвигает идею о трансформационном характере отношений, существующих между категорией жанра и отдельно взятым текстом, отношений, подобных тем, что существуют между гипотетическими глубинными и поверхностными структурами предложения, зафиксировать которые не представляется возможным. В своей более поздней работе «*О прагматической основе типологии текста*» [44] немецкий ученый рассматривает прагматику в качестве фундамента лингвистических наук, на котором, в конечном счете, базируются и синтаксическая, и семантическая составляющие любого высказывания, ведь речевое произведение диалогично по своей природе, даже если присутствие репродукта и адресата выражены имплицитно. Таким образом, элементарным критерием классификации речевых высказываний, по Хемпферу, выступает присутствие/отсутствие в нём говорящего и слушающего, следовательно, мы можем говорить о существовании двух основных типов речевых высказываний – нарративном и драматическом, которые, в свою очередь, подвергаясь дальнейшей трансформации, образуют определенные исторические жанры и конкретные тексты. Иными словами, возникновение жанра – результат трансформации стандартной языковой ситуации («констативной», «перформативной» и «нарративной»).

Типология текстов, предложенная *Эгоном Верлихом* [45], во многом базировалась на тех же законах трансформации, что и жанровая теория Хемпфера. Разделив на первой ступени своей классификационной системы все тексты на две группы «вымышленные» («fiktional») и «невымышленные» («nicht-fiktional»), Верлих выделил среди них пять основных типов в зависимости от способа языкового отражения действительности: описание (Diskription), повествование (Narration), экспозицию (Exposition), аргументацию (Argumentation) и инструкцию (Instruktion). Для конкретизации последних ученый ввёл понятие «текстовой формы» (объективной и субъективной), в рамках которой находит своё отражение характер реализации роли повествователя в тексте. Таким образом, рассказ определяется им как субъективная форма повествовательного типа, относящаяся к вымышленной группе текстов. А так как такая класси-

фикация равно правомерна как в отношении рассказа, так и в отношении родственных ему жанров (романа, повести и, конечно же, новеллы), то процесс конкретизации Верлих завершает необходимостью учитывать композиционную структуру текста. Исходя из вышеизложенного, классификация Верлиха представляет собой универсальную систему, в рамках которой вопрос и типе художественного целого оказывается подменен вопросом о типе текста, а отсутствие должного внимания к специфике языковой ситуации приводит к тому, что подобная типология текстов оказывается более действенной в отношении нехудожественных текстов, чем в отношении литературных жанров.

Проблема дифференцированного подхода к литературным и речевым жанрам осознавалась учеными уже на ранних этапах развития текстовой лингвистики. Так **Вольфганг Дитер Штемпель** в своей работе «*Существуют ли типы текстов?*» [46] обратил внимание на то, что если для литературного жанра отклонение от жанрового канона является предпосылкой проявления оригинальности в художественном творчестве писателя и создания им подлинно художественного произведения, то нефункциональные тексты основаны на простом подражании некоей заданной модели, более того, успех коммуникативного акта во многом определяется соответствием каждого отдельно взятого текста этой предустановленной форме.

Отношения литературных жанров с нелитературными стали предметом пристального внимания **Андре Жолле** в его книге «*Простые формы*» [47]. Проанализировав существующие литературные формы, ученый приходит к выводу о том, что жанр новеллы восходит своими корнями к казусу, выступающему в качестве праформы новеллистического повествования. Открытость со стороны казуса к различного рода добавлениям с целью придания ему большей убедительности делает возможным его трансформацию в форму художественную, то есть новеллу. В качестве примера такой трансформации Жолле приводит произведение древнеиндийской повествовательной литературы – «25 рассказов Веталы». Но если каждый отдельно взятый юридический казус, несмотря на ряд изменений, обусловленных историческим развитием, в общем и целом, выполняя установленную функциональную нагрузку и сохраняя определенную структуру, изначально соответствует некоему стандартному жанровому типу, то с новеллой этого не происходит?

Проанализировав исследования в области теории текста, **Элизабета Гюлих** [48] и **Вольфганг Раибле** [49] приходят к выводу о том, что основным недостатком этих работ является игнорирование отличительных особенностей литературных и нелитературных форм и, следовательно, отсутствие дифференцированного подхода при диахронном изучении данных явлений. Ими была предложена собственная модель описания типов текста, на основе выделения «внутритекстовых» и «внетекстовых» признаков. Под последними ученые понимали, прежде всего, ту речевую ситуацию, в рамках которой осуществлялось функционирование того или иного текста (рассказчик, адресат, функциональная направленность). Внутритекстовые же характеристики представляют собой константы, обеспечивающие связность повествования. Учет языковых и неязыковых (коммуникативных) особенностей, по мнению исследователей, призван гарантировать более точное определение типа того или иного текста. Вместе с тем Вольфганг Раибле признает низкую эффективность внетекстовых признаков при исследовании литературных текстов. В силу того, что процесс коммуникации между автором и читателем носит опосредованный характер, функциональная нагрузка художественных текстов выражена не достаточно четко, как это имеет место быть в случае с текстами нелитературными. Тем не менее, ученый не отказывается от идеи построения типологии жанра на основе языковых особенностей. Содержательная наполняемость понятия того или иного жанра определяется по следующим шести аспектам: коммуникационный акт, предмет изображения, структура, соотношение текста с действительностью, медиум, языковая составляющая. Эффективное функционирование жанрового понятия возможно, по мнению Раибле, только в случае смысловой наполняемости по меньшей мере пяти из шести аспектов.

Развитие текстовой лингвистики послужило толчком для формирования новой исследовательской парадигмы, в рамках которой были предприняты попытки обоснования основных положений теории новеллистического жанра, носившие до того времени нормативный либо описательный характер. Так, в центре внимания исследователей вновь оказывается рамочное повествование, представляющее некую речевую ситуацию, в пределах которой формируется определенное отношение говорящего и его слушателей к рассказываемой истории.

Структуралистский подход к проблеме жанра новеллы **Мартина Свейлса** [50] в его работе «*Немецкая новелла*» лишен догматизма **Локемана** [41], рассматривавшего рамочное повествование в качестве основного жанрообразующего элемента новеллистического жанра, определяющего, в конечном счете как основные структурные компоненты новеллы, так и её мотивы. Для Свейлса в новелле на первое место выходит реализация определенной повествовательной стратегии, суть которой в фрагментаризации интерпретационных позиций. По мнению ученого, для большинства новелл характерна такая структурная организация, в рамках которой происходит пересечение двух противоположных точек зрения: внешней перспективы, трактующей содержание новеллы с позиций рамочного повествования, и внутренней, воспринимающей события изнутри. Однако, несмотря на ряд расхождений, объединяющим фак-

тором исследовательских позиций и Локемана, и Свейлса является их стремление определения жанра новеллы исходя из анализа её структурных компонентов.

И, наконец, нельзя не упомянуть направления, возникшего под влиянием работ Ганса Яуса и акцентирующего коммуникационную функцию литературного жанра в обществе. Так, *Вильгельм Фоскамп* [51] рассматривает жанр в качестве некоего института, в рамках которого находит свое отражение противостояние системы и истории. Жанр, в понимании ученого, есть некая модель, сформировавшаяся в результате естественного отбора той или иной эпохи. Функция жанра определяется, с одной стороны, теми ожиданиями, на удовлетворение которых он и направлен в том или ином воспринимающем контексте, с другой стороны, его конкуренцией по отношению к другим жанрами.

Таким образом, текстовая лингвистика, заменив психологические и антропологические критерии определения жанра новеллы на лингвистические, по сути явилась воссозданием того же самого концептуального подхода к новеллистическому жанру, что был предложен в рамках нормативной теории.

Анализ литературоведческих исследований в Германии последних десятилетий показывает существенное снижение интереса к вопросам теории жанра. Предпринимаемые попытки исследований в области теории новеллистического повествования представляют собой повторение и дальнейшую разработку уже существующих концепций.

Некоторые усилия по обновлению теоретического дискурса были предприняты *Гертом Заутермайстером* в его функционально ориентированной работе «*Классические новеллистические категории периода Реставрации*» [52]. Социальное и психологическое звучание получают в этой работе такие нормативные понятия жанровой теории как «неслыханное происшествие» и «поворотный пункт». По мнению исследователя, каждый из названных элементов включает в себя, разрушение общественных табу, с одной стороны, и восстановление нарушенного миропорядка, с другой, что в полной мере соответствует основным законам человеческой психики. Таким образом, категории новеллистического жанра выступают в качестве своеобразного рода кода того противоречия, что царит в душе субъекта, противоречия между стремлением познания окружающей действительности и чувством опасности, нарушением общественных норм и чувством вины.

Значительный интерес для теории новеллистического жанра представляет работа *Вернера Штрубе* «*Логика понятия «новеллы». Проблема определения литературного жанра*» [53], в которой автор с позиций аналитической философии в очередной раз подвергает детальному анализу само понятие жанра новеллы и выделяет в ходе исследования четыре основных парадигмы употребления данного термина. Во-первых, это, так называемая, «*сущностная*» дефиниция, наиболее ярко представленная в работах Иоганнеса Кляйна и других представителей нормативной критики, в рамках которой жанр рассматривается в качестве некоей объективно существующей сущности, находящей свое выражение в ряде текстов, выступающих в качестве образцов жанра. Информативность такой дефиниции достаточно низкая, так как применение её относительно текстов не вполне отвечающих её требованиям во многом зависит от таланта интерпретатора. Следующую разновидность жанрового определения Штрубе назвал «*расширяющей*». Типичным её представителем является Вальтер Пабст, а вместе с ним большинство представителей исторического литературоведения, для которых новелла не является каким-то абстрактным понятием, реализуемым в определенной группе текстов, обладающих полным набором необходимых признаков. Здесь речь уже идет обо всех текстах, именуемых в силу традиции новеллами. На стыке реализма нормативной парадигмы и номинализма исторического подхода формируется «*объясняющая*» дефиниция Мюллера, направленная на разработку инструментария для разграничения понятия новеллы от родственных ему повествовательных форм. И, наконец, в рамках последней разновидности жанровой дефиниции устанавливается тесная связь между определением новеллы и способами его применения. Согласно этой концепции текст не должен содержать в себе все элементы, соотносимые с жанром новеллы, для установления его жанровой принадлежности достаточно наличия лишь одного из них. Заложенная в основу этого подхода философская концепция Витгенштейна о «*семейном сходстве*» нашла своё применение в теории «*новеллистического повествования*» Бенно фон Визе. Примечательно, что Штрубе не ставит своей целью выделить какой-либо один из этих подходов как наиболее удачный, ученый лишь констатирует тот факт, что эффективность каждого из них определяется преследуемой авторами целью. Так, «*объясняющие*» дефиниции оказываются достаточно информативными, когда речь идет о необходимости разграничения новеллы и других малых повествовательных форм, а теория «*семейного сходства*» применима в случае анализа достаточно обширного текстового корпуса.

Работа Штрубе стала своего рода исключением из общего направления развития теории новеллистического жанра последних десятилетий XX – начала XXI века, обнаруживающего две основные тенденции: во-первых, отсутствие интереса к достижениям теоретических исследований новеллы предшествующего периода, и, во-вторых, дальнейшая разработка общепринятых жанровых топосов. Это касается, в первую очередь, работ Генри Ремака, Роджера Полина, Томаса Дегерина, Винфреда Фрейнда, Ханнелоре Шлаффер, Хильбурта Хербста и других.

Если для *Генри Ремака* [54] наиболее значительным жанрообразующим элементом выступает гётевское «неслыханное происшествие», то исследование *Роджера Полина* [55] начинается с попытки

контекстуализировать определения новеллы, данные Гёте, Тиком и Гейзе, чтобы показать, что ни одно из них не было призвано выполнять предписывающей функции. Нормативный характер понятия новеллы – порождение современной литературной критики. С другой стороны, противоречия собственной скептической позиции по отношению к новелле, Полин принимает само понятие романтической новеллы как некую данность и рассматривает её в качестве своего рода ориентира для исследования немецкого варианта жанра. Ориентация на романскую новеллистику и, в частности, на «Силу крови» Сервантеса лежит в основе «Краткой истории новеллы» *Томаса Дегерина* [56].

Умеренно нормативистская позиция *Винфреда Фрейнда* [57] представлена в его «Немецких новеллах от классики и до наших дней», в которой такие категориальные структурные константы как главенство случая над индивидуальной свободой и приоритет объективной сферы над субъективной рассматриваются автором в качестве основополагающих характеристик жанра. Опираясь на тематическую составляющую анализируемых новелл, Фрейнд приходит к выводу о регулярном присутствии в новеллах XIX века элементов фантастического и криминального, что дает ученому повод к выделению двух подвидов новеллистического жанра – новелл криминальных и фантастических. С другой стороны, основной интерес исследователя сосредоточен, по большей части, не на жанровой принадлежности анализируемых повествований, а на их индивидуальном своеобразии.

Наиболее ярким примером отказа от теоретических изысканий предшествующих лет в области теории жанра новеллы стала работа *Ханнелоре Шлаффер* [58] «Поэтика новеллы». Отправным пунктом ее исследований стало положение о существовании некоей прототипической формы новеллистического жанра, зафиксированной в «Декамероне» Боккаччо и оказавшей влияние на всю историю развития новеллистического жанра. Компонентами этой праформы, по Шлаффер, выступают: а) любовный треугольник, в) сексуальность, символизирующая разрушение существующего равновесия, с) и закрытое пространство дома, используемое для обозначения женщины. Однако в ходе исторического развития последователи Боккаччо с помощью различных повествовательных техник и преимущественной ориентацией на последнюю новеллу «Декамерона», фокусирующую внимание на поучительной стороне вопроса, сознательно нивелировали нарушающую границы приличия сексуальность, в результате чего возникла новая форма новеллистического повествования – завуалированная новелла, представленная Маргаритой Наваррской и, конечно же, Сервантесом. Причины же популярности Сервантеса в XIX веке Шлаффер усматривает в открытости его новеллы по отношению к любой тематике, что, в конечном итоге, приводит к исчезновению первоначальной схемы новеллистического повествования.

Одним из общепризнанных положений теории жанра новеллы, поставленным под сомнение современной литературной критикой, стал вопрос о времени возникновения немецкой новеллы. Для предыдущих этапов литературоведческих исследований отправным пунктом истории немецкой новеллы выступали «Разговоры немецких беженцев» Гёте с той лишь разницей, что одними учеными произведение Гёте рассматривались в качестве прообраза современной немецкой новеллы, другие же склонны были видеть в нем скорее продолжение романской традиции и считать Клейста основателем немецкого варианта новеллистического жанра. Опровержению традиционного представления о Гёте как основателе немецкой новеллистики посвящена работа *Хильдбурга Хербста* «Ранние формы немецкой новеллы в 18 веке» [59]. По мнению автора, к концу XVIII столетия, то есть к моменту создания И.В. Гёте его новеллистического цикла, в немецкой литературе уже присутствовал целый ряд произведений малой прозаической формы, отвечающий основным требованиям жанра новеллы. В столь популярных в XVIII веке так называемых моралистических рассказах и регулярно печатавшихся в периодических изданиях повествовательных текстах, согласно Хербсту, специфические черты новеллы выражены намного ярче, чем это имеет место быть в «Разговорах немецких беженцев» Гёте. Причину, по которой на протяжении нескольких столетий происходило игнорирование литературной критикой этого огромного пласта автохтонных текстов, исследователь усматривает в изначальной зависимости категории новеллистического жанра от эстетических категорий, иными словами, для большинства теоретиков жанра само понятие «новелла», предполагало наличие определенной степени мастерства в разработке материала.

Обнаружению в поэтиках XVIII столетия эстетической базы, теоретического обоснования новеллистического повествования посвящена работа *Хартмута Дедерта* [60] «О теории новеллы. Рассказ в контексте жанровой полемики эпохи Просвещения». Пришедший на смену морализаторству интерес к реалистичному подражанию природе стал предпосылкой формирования теории повествования, значительный вклад в развитие которой внесли Кристиан Хайнрих Шмидт и Юстус Мёзер, но именно Виланду принадлежит первенство не только в употреблении самого термина «новелла», но и в попытке определить центральные элементы, положенные затем в основу определения новеллистического жанра.

Особый интерес исследователей жанра новеллы последних десятилетий привлек также вопрос общности некоторых положений теории новеллистического жанра и «Поэтики» Аристотеля, воспринимаемой в XIX веке в качестве некоего эстетического канона. Указания на непосредственное влияние древнегреческой «Поэтики» на писателей того времени содержатся в работе *Зигфрида Вейнга* [61] «Аристотелевские принципы немецкой теории новеллы». Центральное положение неслыханного события Вейнг рассматривает как продолжение требуемого Аристотелем единства действия в трагедии, при-

сутствующее же в новелле соединение реалистичности изображения с необычным характером события есть не что иное, как эхо аристотелевского призыва к правдоподобию. Наиболее же существенной параллелью является соотнесение автором поворотного пункта новеллы с перипетией как центральным элементом трагедии.

Проблеме взаимозависимости процесса формирования жанра новеллы и рецепции аристотелевской «Поэтики» эстетической мыслью Германии посвящена еще одна работа последнего десятилетия – «Новелла» *Вольфганга Рата* [62]. По мнению ученого, своим возникновением в конце XVIII столетия немецкая новелла обязана постепенному снижению роли драматических произведений, функциональную нагрузку которых она переняла. Именно поэтому мы так легко можем обнаружить параллели в построении элементарных форм того и другого жанра: пирамидальная структура построения драматического действия находит свое отражение в движении сюжета по восходящей в новелле до достижения им некоего поворотного пункта, момента осознания действующим лицом своего прошлого и восстания против собственной судьбы. Подобно перипетии в драме поворотный пункт представляет собой некий момент познания, где сталкиваются события внутренней жизни персонажа и окружающей действительности, а потому поворотный пункт всегда носит отпечаток возвышенного, так как через него мы приобщаемся к чему-то вечному, неопределенному и пугающему. Присутствие иронии в новеллах романтизма приводит к трансформации характера катарсиса поворотного пункта, приобретающего успокаивающие целебные качества. Так как ирония, с помощью которой автор делает читателей своими соучастниками, носит скрытый характер, то и наличие поворотного пункта становится необязательным, а потому именно романтизм легитимирует формальную открытость жанра новеллы.

Как показал обзор научных исследований последних десятилетий характерной чертой современного зарубежного литературоведения в области теории жанра является отсутствие единого подхода к решению вопроса об определении жанра новеллы. О чем свидетельствует и попытка *Хуго Аустма* [63] в его книге «Новелла», разработать такое определение жанра, в котором бы были учтены все существующие подходы к обозначенной проблеме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Staiger, E. Grundbegriffe der Poetik / E. Staiger. – München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1975. – 180 S.
2. Miñambres, Germán Garrido. Die Novelle im Spiegel der Gattungstheorie / Germán Garrido Miñambres. – Würzburg: Königshausen & Neumann Verl., 2009. – 182 S.
3. Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / Отв. ред. Л.И.Сазонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.
4. Тмарченко, Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. / Н.Д. Тмарченко. – Тверь: Тверский государственный университет, 2001.
5. Grolman, A., von. Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung / A. von Grolman // Zeitschrift für Deutschkunde: Jahrgang 43 der Zeitschrift für den deutschen Unterricht; Hrsg. W. Hofftaetter und H.A. Korf. – Leipzig, Berlin: Teubner, 1929. – S. 609 – 627.
6. Vossler, K. Aus der romanischen Welt / K. Vossler. – Leipzig: Koehler & Amelang, 1940. – 159 S.
7. Tieck, L. Schriften. Bd. 11 / Ludwig Tieck's Schriften. Berlin 1829. Faksimileausgabe. – Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1966. – 368 S.
8. Ernst, P. Zum Handwerk der Novelle / P. Ernst. Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle. – München: Georg Mueller, 1928. – S. 68 – 76.
9. Bruch, B. Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. – Hamburg: Meiner, 1928. – S. 292 – 330.
10. Arx, B., von. Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in der Goethezeit. / B. von Arx. – Zürich: Atlantis Verl., 1953. – 184 S.
11. Hirsch, A.. Der Gattungsbegriff «Novelle» / A. Hirsch // Germanische Studien 64. – Nendeln/Liechtenstein: Krausn, 1967. – 158 S.
12. Klein, J. Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart / J. Klein. – Wiesbaden: Franz Steiner, 1960. – 674 S.
13. Bennett, E.K. A History of the German Novelle / E.K. Bennett. – London: Cambridge University Press, 1965. – 315 p.
14. Silz, W. Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism / W. Silz. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1956. – 168 p.
15. Mueller, G. Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze / G. Mueller. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1968. – S. 225 – 247.
16. Маркевич, Г. Основные проблемы науки о литературе / Г. Маркевич. – М., 1980.
17. Wieland, C.M. Don Sylvio von Rosalva I. Theil / C.M. Wieland // Wielands Werke. XIV. Theil. 2. Aufl. –

- Berlin: Hempel, 1772. – 167 S.
18. Эккерман, И. Разговоры с Гете / И. Эккерман; перев. с нем. Н. Холодковского. – Москва: из-во Захедер, 2003. – 448 с.
 19. Петровский, М.А. Морфология новеллы / М.А. Петровский // *Ars poetica*. Труды государственной академии художественных наук. Литературная секция. Выпуск первый. Под ред. М.А. Петровского. – М.: ГАХН, 1927. – 140 с.
 20. Юнович, М. Новелла / М. Юнович // *Литературная энциклопедия*: В 11 т. – М.: 1929–1939. – Т. 8. – М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. Энцикл.", 1934. – Стб. 114–129.
 21. Schlegel, F. Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio / F. Schlegel // *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*; Hg. Ernst Behler, Bd. 1.,2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1810). – Ferdinand Schöningh: Paderborn, 1967.
 22. Schlegel, A.W. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Teil 3 / A.W. Schlegel // *A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Deutsche Literatur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*; Hrsg. J. Minor. – Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1968. – S. 252.
 23. Tieck, L. Vorbericht / L. Tick // *Ludwig Tiecks Schriften*. XI. Bd: Schauspiele. – Berlin: Reimer, 1829. – S. LXXXIV-XC.
 24. Heyse, P. Einleitung zu «Deutscher Novellenschatz» // *Deutscher Novellenschatz*; Hg. Paul Heyse und Hermann Kurz, Bd. 1. – München: Oldenbourg, 1871. – S. 5 – 22.
 25. Storm, T. Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881 / T. Storm // *Theodor Storms Sämtliche Werke*; Hg. von A. Koster. Bd. VIII. – Leipzig: Insel, 1921. – S. 122.
 26. Ernst, P. Zum Handwerk der Novelle / P. Ernst // *Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle*. – München: Georg Mueller, 1928. – S. 68 – 76.
 27. Grolman, A., von. Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung / A. von Grolman // *Zeitschrift für Deutschkunde*: Jahrgang 43 der Zeitschrift für den deutschen Unterricht; Hrsg. W. Hofftaetter und H.A. Korf. – Leipzig, Berlin: Teubner, 1929. – S. 609 – 627.
 28. Bruch, B. Novelle und Tragödie: zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts / B. Bruch // *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Bd. 22. – Stuttgart, 1928. – S. 292 – 330.
 29. Pongs, H. Über die Novelle / H. Pongs // *Zeitschrift für deutsche Bildung*. Bd. 5. – Frankfurt, M.: Diesterweg 1929. – S. 175 – 185.
 30. Petsch, R. Die Novelle / R. Petsch // *Wesen und Formen der Erzählkunst. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte* / R. Petsch. – Halle/Saale: Niemeyer, 1939. – S. 245 – 255.
 31. Hirsch, E.D. Prinzipien der Interpretation / E.D. Hirsch. – München: Fink, 1972. – 332 S.
 32. Klein, J. Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart / J. Klein. – Wiesbaden: Franz Steiner, 1960. – 674 S.
 33. Pabst, W. Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen / W. Pabst. – Heidelberg: Winter, 1967. – 283 S.
 34. Krauss, W. Novela-Novella-Roman / W. Krauss // *Zeitschrift für romanische Philologie* 60. – Berlin: de Gruyter, 1940. – S. 16 – 28.
 35. Auerbach, E. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur / E. Auerbach. – Bern: Francke, 1946. – 524 S.
 36. Kunz, J. Theorie der Novelle. Eine Einleitung / J. Kunz // *Novelle. Wege der Forschung*; Hrsg. J. Kunst. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1968. – S. 1 – 23.
 37. Kunz, J. Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik / J. Kunz. – Berlin: Erich Schmidt, 1966. – 164 S.
 38. Himmel, H. Geschichte der deutschen Novelle / H. Himmel. – Bern: Francke, 1963. – 545 S.
 39. Mundt, T. Kritische Wälder. Blätter zur Beurteilung der Literatur, Kunst und Wissenschaft unserer Zeit / T. Mundt. – Eschborn: Leipzig, 1992. – 252 S.
 40. Mackensen, L. Die Novelle / L. Mackensen // *Studium Generale* 11. *Zeitschrift für interdisziplinäre Studien*. – Berlin; Göttingen; Heidelberg: Springer, 1958. – S. 751 – 759.
 41. Lockemann, F. Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle / F. Lockemann. – Muenchen: Max Hueber, 1957. – 390 S.
 42. Wiese, B. von. Wesen und Geschichte des deutschen Novelle seit Goethe. Einleitung / B. von Wiese // *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*; Verfasser: Wiese, Benno von. – Düsseldorf: Bagel, 1969. – S. 11 – 32.
 43. Hartmann, P. Texte als linguistisches Objekt / P. Hartmann // *Beiträge zur Textlinguistik*; Hrsg. Wolf-Dieter Stempel. – München: Fink, 1971. – S. 9 – 30.
 44. Hempfer, K.W. Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie / K. Hempfer // *Textsortenlehre-Gattungsgeschichte*; Hrsg. Walter Hinck. – Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. – S. 1 – 26.

45. Werlich, E. Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik / E. Werlich. – Heidelberg: Quelle & Meyer, 1975. – 140 S.
46. Stempel, D. Gibt es Textsorten? / D. Stempel // Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht; Hrsg. Elisabeth Gülich und Wolfgang Raible. – Frankfurt: Athenäum, 1972. – S. 175 – 182.
47. Jolles, A. Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz / A. Jolles. – Tübingen: Niemeyer, 1965. – 272 S.
48. Gülich, E. Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten / E. Gülich. – München: Fink, 1977. – 130 S.
49. Raible, W. Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht / W. Raible // Poetica 12. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. – Paderborn: Fink, 1989. – S. 320 – 349.
50. Swales, M. The German Novelle / M. Swales. – Princeton: Princeton University Press, 1977. – 248 pp.
51. Vosskamp, W. Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problem sozial-funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und –historie / W. Vosskamp // Textsortenlehre-Gattungsgeschichte. – Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. – S. 27 – 42.
52. Sautermeister, G. Klassische Novellenkategorien in der Restaurationszeit/ G. Sautermeister // Textsorten und literarische Gattungen, Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979, Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten; Hrsg. Erich Schmidt. – Berlin, 1983. – S. 521 – 534.
53. Strube, W. Die komplexe Logik des Begriffs Novelle. Zur Problematik der Definition der literarischer Gattungsbegriffe / W. Strube // Germanisch-Romanische Monatsschrift 32. – Heidelberg: Winter, 1982. – S. 379 – 386.
54. Remak, Henry H.H. Structural elements of the German novella from Goethe to Thomas Mann / Henry H.H. Remak. – New York [u.a.]: Lang, 2001. – 322 p.
55. Paulin, R. The brief Compass: The nineteenth-century German Novelle / R. Paulin. – Oxford: Clarendon Press, 1985. – 180 S.
56. Degering, T. Kurze Geschichte der Novelle / T. Degering. – München: Fink, 1994. – 135 S.
57. Freund, W. Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart / W. Freund. – München: Fink, 1993. – 344 S.
58. Schlaffer, H. Poetik der Novelle / H. Schlaffer. – Stuttgart: Metzler, 1993. – 323 S.
59. Herbst, H. Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert / H. Herbst. – Berlin: Schmidt, 1985. – 170 S.
60. Dedert, H. Von einer Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion / H. Dedert // Zeitschrift für Didaktik der Philosophie 115. – Hannover: Schroedel 1993. – S. 481 – 508.
61. Weing, S. The Genesis of Goethe's Definition of the Novelle / S. Weing // Journal of English and German Philology 81, 1982. – S. 492 – 508.
62. Rath, W. Die Novelle / W. Rath. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. – 366 S.
63. Aust, H. Novelle / H. Aust. – Stuttgart: Metzler, 1995. – 215 S.