

УДК 82.09

ИСТОРИОГРАФИЯ ЖАНРА НОВЕЛЛЫ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Л.И. СЕМЧЕНОК

(Полоцкий государственный университет)

Рассмотрены основные проблемы теории жанра новеллы. В основу теоретических построений положена типология родов и жанров Г.Н. Поспелова с внесенными в неё изменениями и дополнениями. Отказавшись от простого перечисления жанровых признаков новеллы, автор статьи разработал теоретическую модель жанровой структуры новеллы, базирующуюся на системе оппозиций: «необычное/обыденное», «субъективное/объективное» и «единичное/всеобщее». Представленные оппозиции воспроизводят два различных типа сюжетно-тематической структуры (повести и новеллы), выступающих в качестве жанровых модификаций рассказа как родовой формы.

Введение. Несмотря на оживленную полемику вокруг категории жанра, уходящую своими корнями в романтизм с его неприятием «правил» традиционной поэтики и ломкой традиционных жанровых установок, предполагающих сверхличностную природу этого дискурса, в современном литературоведении жанр до сих пор остаётся одним из основных инструментов построения теории и истории литературы. Новейшие концепции, апеллируя к устойчивости жанра как его имманентной составляющей, подчеркивают продуктивность данной категории, в которой пересекаются и находят свое выражение важнейшие закономерности литературного процесса, такие как соотношение содержания и формы, творческая самобытность и требования традиций, авторская установка и ожидания читателей. «Жанр, – писал М. Бахтин, – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [1, с. 142]. С другой стороны, сохранение смысловой основы жанра сочетается в истории литературы с постоянным варьированием его структуры, актуализацией в ней именно тех жанровых признаков, которые наиболее полно отвечают особенностям той или иной исторической эпохи, функции и месту жанра в рамках соответствующей литературной системы.

На сегодняшний день благодаря кропотливому труду ученых (как отечественных, так и зарубежных) накоплен огромный материал по истории новеллы, однако проблема жанра в целом не нашла сколько-нибудь удовлетворительного принципиального разрешения. Более того, в научной рефлексии до сих пор отсутствует четкое разграничение различных форм малой эпикки. Языковые различия в названиях и специфике жанров в научном обиходе национальных литературоведческих школ свидетельствуют об отсутствии единых устойчивых критериев в классификации жанров.

Словарная статья о новелле в «Литературной энциклопедии» в 11 томах, автором которой является Минна Марковна Юнович, фиксирует следующие «наименования того же жанра: франц. – conte, fable, нем. – Schwank, Mare, Geschichte, англ. – short story, русск. – рассказ, сказка» [2]. Жанровые признаки рассказа и новеллы, изложенные авторами нескольких независимых энциклопедических статей, вступают в прямое противоречие друг с другом: если сопоставление рассказа с новеллой К. Локсом приводит его к выводу о типичности для рассказа «особой тональности повествования», предполагающей «строгую фактичность, экономию (иногда сознательно рассчитанную) изобразительных средств, незамедленную подготовку самой сущности рассказываемого» [3, стлб. 693 – 695], то, очерчивая жанровые признаки новеллы, авторы одноименной статьи энциклопедического издания «Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия» отмечают: «В отличие от рассказа, новелле несвойственны описательность и детальная разработка характеров – она тяготеет к изображению необычных происшествий и экстраординарных ситуаций, поэтому в ней преобладают динамические мотивы, ведущие к резкому изменению положений, а персонажи, как правило, лишены психологического багажа и подчинены выполнению той или иной сюжетной функции» [4]. В. Кожин разграничивает новеллу и рассказ как «повествование с острой, отчетливо выраженной фабулой, напряженным действием (новелла) и, напротив, эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом (рассказ)» [5, с. 309 – 310]. Экономичность и интенсивность в изображении действительности постулируются одними авторами в качестве структурных признаков рассказа (К. Локс), а другими – новеллы («Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия»). Характерно, что именно они-то и призваны выступить в качестве отличительных особенностей новеллы в сравнении её с рассказом.

Подобного рода противоречия новеллистической теории находим при сопоставлении жанровой дефиниции Мюллера-Фрейенфельса, представленной в статье М. Петровского «Повесть»: «...новелла гораздо более приспособлена для устного рассказывания... Уже то, что новеллисты вводят в повествование рассказчика, в уста которому вкладывают главный рассказ, показывает, что новелла и по сию пору

не потеряла связи с изустным высказыванием» [6, стлб. 596 – 603] и определения В. Кожина: «Термины “рассказ”, “повесть” обозначают жанры, которые являются по своему происхождению рассказываемыми, уходящими корнями в устную традицию. Между тем роман и новелла – принципиально письменные жанры, оформившиеся лишь в новой литературе» [7, стлб. 814 – 816].

Определенная степень парадоксальности присуща и тем моментам новеллистической теории, в которых речь идет о характеристике действующих лиц новеллы. Сравним положение А.В. Михайлова: «Новелла избегает и всякого психологизма как такового... новелла закрывает себе путь к изображению внутреннего мира героя, о котором рассказчик новеллы, как правило, судит лишь гипотетически и потому естественно ограничивается только констатацией наиболее общих состояний (страх, радость, удивление, восторг, забота и т.п.)» [8, с. 246 – 247] и высказывание А.Б. Есина: «Новелла – это остросюжетное повествование, действие в нем развивается быстро, динамично, стремится к развязке, которая заключает в себе весь смысл рассказанного: прежде всего с ее помощью автор дает осмысление жизненной ситуации, выносит «приговор» изображенным характерам... герои должны обладать некоторой психологической активностью, чтобы стремиться во чтобы то ни стало разрешить конфликт...» [9].

Основная часть. Таким образом, на сегодняшний день мы вынуждены констатировать факт существования в современном литературоведении различных взаимоисключающих подходов к теоретическому осмыслению новеллистического жанрового единства. В русле жанровой теории, разрабатываемой Г.Н. Поспеловым и его последователями, рассказ представляет собой родовую форму, «выраженную в художественной словесности». Жанровое же содержание этой формы может быть различным: и национально-героическим, и романтическим, и этологическим. Отсюда понимание рассказа как «малой прозаической формы вообще» и выделение среди рассказов «произведений очеркового (описательно-повествовательного) и новеллистического (конфликтно-повествовательного) типа» [10, с. 318]. Та же идентификация рассказа в качестве общего понятия для произведений «малой прозы» и выделение в ней двух основных тенденций (новеллистической «с её стремлением к формальной точности, определенной сюжетной конструкции, предельной лаконичности» и «рассказовой», характеризующейся тяготением к «эпической широте, свободному построению сюжета, сближением с жанром повести, «сказовой» манере повествования» [11, с. 182]) лежит в основе теории «малого жанра» Э.А. Шубина. Создатель «Исторической поэтики новеллы» Е.М. Мелетинский в предисловии к своему труду отметил: «Отличие новеллы от рассказа не представляется мне принципиальным. Рассказ отличается от новеллы главным образом меньшей мерой жанровой структурированности, большей экстенсивностью» [12, с. 5]. Изложенная выше позиция в отношении жанров малой эпики прослеживается и в работе В.П. Скобелева «Поэтика рассказа»: «Учитывая многовековую судьбу малой формы эпического рода, следует признать, что нет типологически значимых жанрообразующих показателей, позволяющих разграничить новеллу и рассказ по отношению друг к другу» [13, с. 53]. В качестве «одной из жанровых разновидностей рассказа» новелла рассматривается и А.Б. Есиным [12].

Принципиально противоположную позицию занимают теоретики литературы, склонные рассматривать рассказ и новеллу в качестве самостоятельных жанров. Характеризуя рассказ и новеллу как жанры «смежные» и «сопоставимые по объёму», М.Н. Эпштейн в то же время подчеркивает существенные различия в их генезисе, истории и структуре: «В отличие от рассказа – жанра новой литературы на рубеже XVIII – XIX веков, выдвигающего на первый план словесную фактуру повествования и тяготеющего к развернутым описательным характеристикам, новелла есть искусство сюжета в наиболее чистой форме, ... обращенное к деятельной стороне человеческого бытия» [14]. Отличительный признак жанровой характеристики новеллы при сопоставлении её с рассказом А.В. Михайлов видит в искусной строгости построения первой и определяет последний как «любое короткое повествование без строгого построения» [15, стлб. 306 – 308].

В рамках литературоведческих исследований последних десятилетий в поле зрения новеллистической теории жанра всё чаще стала попадать повесть, рассматриваемая при сопоставлении с новеллой в качестве своего рода полуса бинарной по своей сути внутренней структуры рассказа. Выдвинувший в качестве структурных отличий рассказа положение о типичной для него ценностной «авторской уравновешенности» противоположных точек зрения Н.Д. Тамарченко определяет новеллу и повесть как жанры «канонические», «вполне сформировавшиеся в европейской литературе XIII – XIV вв.», в то время как рассказ и роман – жанры «неканонические» [16, с. 30]. Повесть и новелла при этом противопоставляются друг другу, в качестве жанров, в основе которых лежат два диаметрально противоположных принципа художественного освоения действительности. В повести, развивающейся в рамках притчевой стратегии, находит свое выражение «установка на общие законы жизни», в то время как выросшая из анекдота новелла ориентирована на «житейскую случайность». При таком понимании системы жанров малой эпики рассказ «представляет собой открытую ситуацию читательского выбора между «анекдотическим» истолкованием всего рассказанного как странного случая и притчевым его восприятием как примера времен-

ного отступления от всеобщего закона и последующего слияния с ним» [17, с. 72]. Четкое разграничение жанров рассказа и новеллы на основе принципиального несовпадения основных аспектов их жанровых структур, генезиса и истории бытования в литературе определяет основные положения диссертационного исследования М.В. Кудриной «Жанровая структура рассказа» [18]. Отказ В.И. Тюпа от традиционного термина «повесть» и замена его на «аполог» не носит принципиального характера для разрабатываемой им системы жанров малой эпики, в рамках которой новелла вновь рассматривается в качестве «малой эпической формы, восходящей к коммуникативной стратегии анекдота, предполагающей релятивизацию картины мира» и противопоставляется аполугу с его «художественным дидактизмом» [19, с. 132].

В результате проведенного сравнительно-типологического анализа фольклорных и книжных источников, принимавших участие в процессе формирования жанра новеллы, Е.М. Мелетинский, автор монографии «Историческая поэтика новеллы», отмечает существенное различие содержательной наполняемости мифологических сказаний о первопредках (культурных героях) и рассказов об их демоническом двойниках (плутах-трикстерах). Если деяния культурных героев «воспринимаются с полной серьезностью, ритуализованы по формам бытования» и представляют собой историю становления героя, то в протоанекдотических циклах с участием плута-трикстера основной акцент смещается на плутовские проделки последнего, рассказываемые преимущественно с развлекательной целью. «Стремясь удовлетворить голод или ненасытное желание, трикстер прибегает к обману, нарушает самые строгие табу (в том числе совершает кровосмешение), нормы обычного права и общинной морали (злоупотребление гостеприимством; поедание зимних запасов семьи или родовой общины)». По мнению исследователя, нарушение табу и профанирование святынь носило характер «легальной отдушины, известного “противоядия” мелочной регламентированности в родоплеменном обществе, шаманскому спиритуализму и др. В типе трикстера как бы заключён некий универсальный комизм, распространяющийся и на одуроченных жертв плута, и на высокие ритуалы, и на асоциальность и невоздержанность самого плута» [20, с. 26 – 27]. Это противопоставление культурного героя и его комического дублёра, лежащее в основе не только архаической мифологии, но и первобытного фольклора в целом, обусловило в дальнейшем взаимодополняемый характер волшебной сказки и анекдотической, прямым образом участвовавших в формировании сказки новеллистической. Несмотря на кажущуюся насыщенность волшебной сказки элементами чудесного и сверхъестественного речь в ней не идет «об отдельных необычных случаях из жизни героя, а скорее, наоборот, об обязательном фрагменте героической биографии, об испытании-становлении» [12, с. 10] главного действующего лица, то есть об установке на общие законы жизни, определение идейно-нравственной сущности героя, его жизненной позиции, отсюда и трехступенчатая структура сказки, в основе которой лежит оппозиция предварительного и основного испытания, направленная на идентификацию героя. С другой стороны, абсурдные анекдотические парадоксы есть не что иное, как «выворачивание наизнанку явлений реальной жизни» [12, с. 27], релятивизация логики обыденной реальности, нарушение установленного миропорядка. Существенные отличия сказки новеллистической от волшебной заключены не только в различии их композиционных структур, но и в существенных семантических сдвигах, направленных на переориентацию содержания художественного видения, на смещение акцента с универсальных основ бытия в сторону житейской случайности, отдельных исключительных случаев, не являющихся обязательной ступенью в формировании героя.

Таким образом, сопоставительный анализ ранних форм повествовательного искусства позволяет говорить нам о наличии в рамках «романического жанрового содержания» (терминология Г.Н. Поспелова) двух противоположных и взаимодополняемых коммуникативных стратегий, уходящих своими корнями, с одной стороны, к сказаниям о культурных героях, в центре внимания которых нравственное и идейное самоопределение личности, и, с другой стороны, к рассказам об их двойниках – плутах-трикстерах, акцентирующих внешние изменения в жизни действующих лиц и их готовность противостоять им. Своё дальнейшее развитие каждый из этих проблемных типов получит в рамках волшебной либо новеллистической сказки. Исходя из вышесказанного, вполне обоснованным и актуальным выглядит сегодня обращение современных российских литературоведов [21] к коммуникативной стратегии анекдота, рассматриваемого ими в качестве «жанрового зародыша», «первофеномена» [22, с. 513] новеллистического повествования. Обращение к генезису жанра в процессе поиска конструктивного принципа, определяющего жанровую структуру новеллы, дает возможность нащупать ту комплексную закономерность, которая, с одной стороны, оказывается в состоянии зафиксировать единство и в то же время организовать внутреннюю динамику изучаемого жанра.

Рассказ, рассматриваемый нами в качестве одной из родовых форм, предполагает наличие возможности выражения ею различного жанрового содержания. Романический тип проблематики, по мнению А.Б. Есина, предполагает наличие по меньшей мере двух подсистем, характеризующихся различным подходом к осмыслению проблемы личности (Вопрос о необходимости дальнейшего типологического членения романного жанрового содержания А.Б. Есин ставит в своей книге «Принципы и приемы анали-

за литературного произведения»: «...если взять общий для всего романного содержания проблемный интерес – интерес к личности, к личностному началу, – то легко можно заметить, что личность сама по себе, так сказать, многоаспектна, и писатели могут подходить к ее осмыслению с нескольких принципиально различных сторон. Их произведения тогда будут, естественно, сильно различаться по своей проблематике. Отсюда необходимость и возможность дальнейшего типологического членения романной проблематики» [9, с. 32]). Опираясь на жанровую систему, разработанную Г.Н. Поспеловым, и рассматривая интерес к личному началу и акцент на динамике в качестве интегрирующих признаков романной проблематики, А.Б. Есин выделяет два следующих жанровых подвида: «авантюрный» и «идейно-нравственный».

Сравнительное изучение классификационной системы А.Б. Есина, типологического анализа волшебной и новеллистической сказки Е.М. Мелетинского, исследований притчевой и анекдотической коммуникативных стратегии в работах В.И. Тюпы и Н.Д. Тамарченко позволяет выделить в качестве интегрирующего момента лежащую в их основе идею взаимодополняемости двух диаметрально противоположных подходов к осмыслению человеческой личности и её места в мире. Учитывая это, при определении специфических особенностей основных аспектов художественного целого жанровых модификаций рассказа мы опирались на специфичный для произведений романной проблематики принцип бинарности.

На основе теоретической модели литературного жанра, предложенной М.М. Бахтиным, воспринявшим жанр как «трехмерное конструктивное целое» [23, с. 177], инвариантная жанровая структура нами рассматривается через систему оппозиций, путем выявления интегральных (общих для всех образцов жанра) и дифференциальных (позволяющих отграничить тот или иной жанр от смежных явлений) признаков:

- тематической сферы произведения или «события, о котором рассказывается» (типические свойства хронотопа и сюжета);
- его речевой структуры – «аспект слова как факта, точнее – как исторического свершения в окружающей действительности» (место, роль и основные формы авторской речи и речи персонажей);
- границы (временной и смысловой) между миром героев и действительностью автора и читателя – «зона построения литературного образа» [24].

Вариативный характер соотношения базовых компонентов рассказа обусловлен, в первую очередь, самой историей развития этой родовой формы, представленной в европейской литературе вплоть до середины XVIII века жанровыми образованиями, развивающимися в рамках традиционалистской поэтики, что дало основание Н.Д. Тамарченко причислить их к разряду жанров канонических [17, с. 39]. Однако с распространением романного влияния и, соответственно, наступлением периода деканонизации жанров начинается процесс перестройки способа организации художественного мира, явившийся следствием изменения концепции личности. Если в рамках канонического новеллистического жанрового авторства «контакт» новеллы с настоящим ограничивался оценкой эффективности жизненной инициативы главного героя, его субъективного видения, его «я-для себя», с позиций «непрерывно становящейся действительности», с точки зрения дополняющего его видение «другого», то в условиях романизации жанра проявляется тенденция к универсализации противоречий, обнаруженных по ходу развития сюжета новеллы, субъективное видение героя «завладевает» автором и становится выразителем всеобъемлющего целого самого героя и обрамляющего его мира [18, с. 47].

Спорность подобного заключения была озвучена еще в начале 50-х годов прошлого столетия в работе немецкого романиста Вальтера Пабста «Теория новеллы и новеллистическое творчество. История их антиномии в романских литературах», 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 положения существующей новеллистической теории, исследователь приходит к выводу об их несоответствии художественным произведениям, теоретические основы которых они призваны отражать. По мнению ученого, нашедшая свое отражение 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: использовании примеров в поучительных целях, соединении приятного с полезным, фальсификации фактов, ложной авторской скромности. Все это внешнее оформление – наследие предшествующей литературной традиции, которое вынужден был учитывать Боккаччо и сознательный разрыв с которым так явственно демонстрирует 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» [25, с. 40].

Подобная полемическая направленность в отношении нормативных новеллистических теорий лежала и в основе работ Вернера Краусса [26], исследовавшего различную содержательную наполняемость термина новелла в рамках различных эпох и традиций и Эриха Ауэрбаха [27], показавшего на примере четвертой новеллы второго дня несостоятельность «соколиной теории» Гейзе по причине отсутствия некоей трансцендентальной основы, которая проходила бы через все новеллы сборника. В защиту положений, оспаривающих канонический характер новеллистического жанра, говорит и теория романа М. Бахтина, рассматривавшего «смеховую фамильяризацию мира» [28] в качестве неотъемлемой стадии формирования романа, главного неканонического жанра и его определение новеллы как жанра смехового, травестирующего, предвосхитившего роман в современном его облики.

На основе теоретической модели литературного жанра, предложенной М.М. Бахтиным, рассматривавшим жанр в качестве «трехмерного конструктивного целого», и с учетом результатов литературоведческих исследований в области теории новеллы, нами была разработана модель жанровой структуры новеллистического повествования, базирующаяся на тройной системе оппозиций, каждая из которых, выступая в качестве дуалистического единства, соответствует одному из аспектов художественного произведения. Не претендуя на создание общепризнанной формулы жанра новеллы и вполне осознавая безрезультатность существующих на сегодняшний день усилий в этом направлении, мы в то же время не можем не признать за новеллой наличие ряда общих признаков, простое перечисление которых породило бы в конечном итоге перечень характеристик, каждая из которых в отдельности могла бы быть приложена к другим жанрам, а все вместе они бы не были представлены ни в одном художественном произведении. Представленная нами жанровая структура новеллы, базирующаяся на системе оппозиций, призвана учесть вариативные возможности входящих в её состав структурных элементов, обуславливающих определенную степень подвижности жанра, вследствие которой возникает возможность различных изменений в характере их взаимодействия. Это позволит проследить судьбу жанра в рамках установленного хронологического периода, определив диапазон видоизменений, а также выявить логику его трансформации.

Учитывая вышесказанное, представляется целесообразным использовать в отношении новеллы введенное в научный язык современного литературоведения Н.Д. Тмарченко понятие «внутренней меры» жанра, по своим функциям и предмету аналогичное понятию «канон» и соответствующее неканоническим жанровым структурам, принципиальной особенностью которых является их вариативность и изменчивость, их принципиальная направленность не на воспроизведение «канона», а на его постоянное пересоздание. Если канон характеризуется определенной незыблемой нормой, то понятие «внутренней меры» предполагает сосуществование «противоположных пределов, между которыми происходит варьирование и историческое движение форм» [29, с. 13 – 14], что не может быть не учтено при моделировании структуры таких жанров и, следовательно, обращение к системе оппозиции выглядит как вполне логичный и обоснованный шаг. Понятие «внутренней меры» призвано, во-первых, зафиксировать логику существования жанра, во-вторых, очертить границы привлекаемого к исследованию материала. При этом мера указывает не на устойчивые и неизменные жанровые признаки, а определяет границы возможного выбора жанрового варианта, в рамках которых эти варианты, с одной стороны достаточно разнообразны, с другой же – в совокупности осознаются как реализация единого жанрового источника.

Представленные бинарные оппозиции, в основе которых лежит указание на наличие или отсутствие какого-либо признака, направлены на презентацию двух принципиально различных типов сюжетно-тематической структуры романной проблематики, а соответственно, и двух противоположных ценностных картин взаимодействия мира и человека, нашедших свое отражение в жанрах повести («аполога» в терминологии В.И. Тюпы) и новеллы, представляющих собой жанровые модификации рассказа как родовой формы. Доминирование левостороннего члена оппозиции, его привилегированное положение, отрицающее притязание на такое же положение правостороннего термина, от которого он всё же зависит, и определяют жанровую структуру новеллы. Актуализация хотя бы одной из этих оппозиций с акцентом на первой её составляющей выступает в качестве интегрального признака по отношению ко всем художественным произведениям, относящимся к жанру новеллы, а тип взаимодействия элементов в рамках всей системы и будет характеристикой каждого конкретного новеллистического повествования. Дуалистическое единство представленных оппозиций есть не что иное, как реализация принципа бинарности, рассматриваемого современной теорией жанров в качестве структурообразующего по отношению ко всему многообразию жанров большой и малой эпике [17, с. 58].

Таким образом, в тематическом аспекте актуальной для жанра новеллы, представляется оппозиция *«необычное/обыденное»*, реализуемая на уровне художественного мира произведения. Построение особого образа мира, сочетающего в себе эмпирическое многообразие бытия с его внутренним единством, рассматривалось на протяжении веков в качестве родового признака эпических произведений. (Ср.: Г.В.Ф. Гегель: «Как мы видели, содержанием эпоса является целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие. Сюда поэтому относятся многообразнейшие предметы, связанные с воззрениями, деяниями и состояниями этого мира» [30, с. 459]). Ощущение полноты бытия достигается при этом благодаря качественному многообразию явлений в пространстве и времени, что в свою очередь обуславливает специфический характер инвариантного для эпики события. Суть этого события Н.Д. Тамарченко формулирует следующим образом: «Встреча персонажей, представляющих противоположные части (сферы) эпического мира...» [31, с. 232]. Столкновение антагонистичных по своей природе начал обнаруживает в конечном счете дуалистическое единство мира эпического произведения. В рамках новеллистического жанра столкновение противоположностей, выступающее в качестве родового признака эпических произведений, осуществляется через противопоставление необычного события обыденному ходу вещей. Характерное для новеллы погружение героя «вне нормальных жизненных обстоятельств», нарушение им заданных границ направлены на утверждение парадоксальности и многообразия жизненной стихии, открытие чего-то нового в уже известном. Специфический характер реализации противоборствующих начал выступает в данном случае в качестве дифференцирующего признака, обуславливающего в тематическом плане жанровое своеобразие новеллы и её отличие от других жанров малой и средней эпики, в частности, от жанра повести (аполога), повествовательная стратегия которой имеет прямо противоположный вектор развития, ориентированный на углубление извечных противоречий на новом бытовом материале.

Необычное событие, выступающее в качестве источника разворачивания сюжета, обуславливает, в конечном счете, и характерные особенности построения событийного ряда новеллы, обладающие как рядом интегральных для всех эпических произведений свойств, так и их специфической направленностью, диктуемой её жанровым своеобразием. Одной из характерных особенностей древней эпики, рассматриваемой современным литературоведением в качестве родового признака всех эпических произведений, является удвоение центрального события, обусловленное лежащей в основе эпического сюжета исходной ситуацией равновесия мировых сил, её нарушением и неизбежным возвращением этого равновесия. Асимметричный характер новеллистического сюжетостроения с характерным для неё акцентированием центрального события не отменяют лежащего в её основе принципа дубликации, а лишь вносят специфический характер в особенности его реализации, что было наглядно продемонстрировано Цв. Тодоровым при анализе второй новеллы седьмого дня «Декамерона» Боккаччо. Невероятному случаю, вокруг которого и строится новеллистический сюжет, предшествует предварительное испытание героя, обусловленное нарушением исходной ситуации устойчивого равновесия – герой предпринимает попытку разрешения скрытого противоречия первоначальной якобы устойчивой системы. Возникшее в результате инициативных действий главного действующего лица состояние неравновесия, нарушения установленного порядка требует от него восстановления изначального равновесия, что находит свое отражение в специфическом для новеллы (необычном) способе возвращения в «якобы» исходное состояние. Это воссозданное равновесие не тождественно исходной ситуации, так как включает в себя уже нечто новое, отсутствовавшее ранее. Конечным же результатом развития действия выступает уже новый закон, новое положение вещей.

«Неслыханность» происшествия, коррелирующая с категорией Случая, обусловлена ценностной картиной взаимоотношений мира и героя, лежащей в основе новеллистического повествования, так как строится новелла на противоречиях, обеспечивающих бесконечные возможности для применения героем творческой инициативы. Бытийная компетенция новеллистического персонажа – самообнаружение его характера, выявление у него неожиданных для читателя черт, другими словами, инициативно-авантюрное поведение героя в окказионально-авантюрном мире. Вырастающая из анекдота новелла первоначально предполагает, по Бахтину, *«нарушение «табу»*, дозволенное посрамление, словесное кощунство и непристойность. «Необыкновенное» в новелле есть нарушение запрета, традиции, профанация священного, отклонение от упорядоченного и регламентированного мироустройства. Отличительной особенностью коммуникативной стратегии новеллы является «возможность совершенно иной жизни и совершенно иной конкретной ценностно-смысловой картины мира, с совершенно иными границами между вещами и ценностями, иными соседствами... Эта возможность иного включает в себя и возможность иного языка, и возможность иной интонации и оценки, и иных пространственно-временных масштабов и соотношений» [32, с. 134 – 135].

Оппозиция необычного/обыденного реализуется в организации время-пространства новеллы, а также в обрамляющих структурах новеллистических сборников. Хронотоп новеллы – порубежье, граница, которую пересекает герой (от границ физических – вплоть до скачка в «ирреальное»). В процессе этого перехода и осуществляется актуализация оппозиции «необычное – обыденное», в результате чего

субъективный характер необыкновенного случая позволяет запечатлеть противоречивые образы действительности в их диалектическом единстве.

В аспекте композиционно-речевого целого произведения актуальной для новеллы представляется оппозиция *«субъективного/объективного»*. На важность соотношения субъективной и объективной составляющей в структуре новеллы указывал еще Фридрих Шлегель на первом этапе теоретического осмысления жанра: «мастерство новеллист может высказать только своеобразием трактовки, ... именно на авторской субъективности лежит ударение, когда оценивают обработку бродячего анекдота» [33, с. 515]. Репрезентативный характер новеллистического повествования представляет собой лишь формальную сторону произведения, за которой стоит субъективность автора-творца, толкующего и морализирующего. Отсюда зависимость успеха той или иной новеллы не столько от её содержательной наполняемости, сколько от мастерства рассказчика. Возможность изображения в новелле самой ситуации рассказывания и наличие потенциально заложенного в ней дискуссионного контекста делают возможным совмещение разделенных между собой кругозоров субъекта и объектов изображения. Изначально представлявшие собой схематичные образы, узнаваемые типы, персонажи новеллы превращаются со временем в сюжетные функции, производные от изображаемой противоречивой ситуации. Между ними и повествователем, выступающем в качестве субъекта речи, возникает определенная модальная дистанция, выраженная в нарративной стратегии риторически двуголосого слова. (Под «двуголосым словом», вслед за Бахтиным, мы будем понимать скрещение в одной синтаксической конструкции, формально принадлежащей одному лицу, двух личностных голосов). Композиционный прием «обрамления», широко представленный в сборниках новелл, уже сам по себе ориентирован на оценку инициативности героя со стороны стороннего наблюдателя. С другой стороны, установка новеллистического дискурса направлена не на раскрытие установленного знания или убеждением значения поступка главного героя, а на изложение собственного его понимания. Попытка проникновения в смысл происходящего закономерно приводит к манифестации двойного жизненного опыта – изображающего субъекта и действующих лиц, что в свою очередь обуславливает либо непосредственное присутствие рассказчика в тексте произведения, либо возникновение иллюзии этого присутствия.

Принципиальным моментом двуголосия, рассматриваемого Бахтиным в качестве спецификаума прозаического слова вообще, является то, что один из скрещенных голосов всегда играет доминирующую роль, и если для жанра повести подавляющая роль закреплена за авторским сознанием, олицетворяющем универсальные основы бытия (господство объективной составляющей), то в случае с новеллой стилистическая доминанта принадлежит как раз «чужой речи», акцентированию её аутентичности. Не стремясь к утверждению одного истинного взгляда на события, как это делает повесть, новелла стремится сохранить «диалогическую равнодостоинность сознаний» [21, с. 16], представленных в новеллистическом дискурсе, сохраняя при этом за «чужой» речью её стилистическую доминанту. Новеллистическое слово ситуативно, инициативно и личностно окрашено. Степень выраженности авторской интенции в новеллистическом произведении, использующем в качестве искусного прикрытия объективное событие, может варьироваться в ту или иную сторону и определяется понятием «внутренней меры» жанра. Сюжет рассказывания является универсальным для сборников новеллы и связывает воедино такие аспекты художественного целого, как мир героев, мир автора и читателя, уровни объектной и субъектной организации произведения. Наличие такого сюжета, эксплицированного в предисловии к сборнику новелл, определяет мотивы рассказывания, каким оно представляется со стороны, каким образом (в каждом конкретном случае) внешняя точка зрения корректирует внутреннюю.

Новеллистический пуант, представляющий собой высшую точку динамически развивающихся микрособытий, знаменует момент расширения контекста субъективного видения героя. Единство новеллы обеспечивается, как правило, кумулятивной схемой построения сюжета, с характерным для нее кульминационным моментом. Новеллистический пуант выступает, с одной стороны, в качестве сюжетного ядра повествования (объективной действительности), с другой стороны, является высшей точкой демонстрации рассказчиком своего мастерства преподнесения материала (напрямую зависящей от субъективной авторской интенции). Типичный для новеллы способ заострения восприятия, акцентирования момента новеллистического двуголосия – постановка вещей в противоречие друг с другом через изменение сигнала (слова) или через помещение вещи в новый ряд, в новые отношения.

Граница между миром героев, автором и читателями находит своё отображение в ключевой оппозиции новеллистического жанра – оппозиции *«единичного/всеобщего»*. Именно она позволяет отграничить новеллу от других жанров малой повествовательной прозы, таких как сказка, легенда, повесть. Модулируемая новеллой картина мира носит окказиональный и релятивистский характер, её «карнавальная» необычность и недостоверность направлена на отрицание императивной завершенности существующей картины мира. Создаваемый автором новеллы эффект подлинности, реальности, невымышленности, максимально приближает мир художественного произведения к области контакта с настоящим в его живой разноречивости, с его непрекращающимся процессом становления и обновления.

Диалогический характер контакта человека с миром (единичного со всеобщим) находит свое отражение в обусловленной центральным событием переоценке принятых норм. Внутренние закономерности, лежащие в основе динамического развития сюжета новеллы, неожиданно уничтожаются в новеллистическом пуанте, обнаруживая существование взаимосвязей совсем иного плана, в результате чего единичный случай, замкнутый и законченный в себе, дает возможность изображения противоречивых образов действительности, принципиально незавершенной и многообразной, в то время как художественный язык повести, наследующей притчевой традиции, соотносит жизненную позицию героя, обуславливающую его этический выбор, с унитарным, внутренне завершенным и совершенным миропорядком.

Рецептивная компетенция новеллы, генетически связанной с анекдотом, предполагает наличие со стороны адресата «рекреативной компетентности», готовности отказаться от заданного догматичного мировосприятия в его ограниченности и умения расширить границы «непрерывно становящейся действительности» [34]. Приближающаяся к зоне контакта с настоящим, новелла, в отличие от повести, тоже ориентирующейся на законченное, свершенное во времени событие, показывает, как необычное событие, оставшееся в прошлом, становится частью настоящего.

Заключение. Представленная нами жанровая структура новеллы, дает возможность учесть основные особенности специфики новеллистического жанра по каждому из трех аспектов художественного целого произведения, отказавшись одновременно от простого перечисления жанровых признаков, количество которых постоянно варьируется. Система оппозиций призвана учесть как вариативные возможности основных структурных элементов, так и их общность и взаимодополняемый характер по отношению к другим жанровым образованиям, развивающимся в рамках родовой формы рассказа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 167 с.
2. 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. 9 – 736.
3. Локс, К. Рассказ / К. Локс // Словарь литературных терминов / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого: в 2 т. Т. 2. – М., Л., 1925. – Стб. 577 – 1198.
4. Новелла // Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. А.П. Горкина. – М.: Росмэн, 2006. – 584 с.
5. Кожин, В.В. Рассказ / В.В. Кожин // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
6. Петровский, М. Повесть / М. Петровский // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 2: П – Я. – Стб. 596 – 603.
7. Кожин, В.В. Повесть / В.В. Кожин // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ): в 9 т. – М., 1968. – Т. 5. – 976 с.
8. Михайлов, А.М. Новелла / А.М. Михайлов // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / отв. ред. Л.И. Сазонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.
9. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. – М.: «Флинта», «Наука», 2000. – 248 с.
10. Поспелов, Г.Н. Рассказ / Г.Н. Поспелов // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 752 с.
11. Шубин, Э.А. Современный русский рассказ: Вопросы поэтики жанра / Э.А. Шубин. – Л., 1974. – 181 с.
12. Мелетинский, Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 263 с.
13. Скобелев, В.П. Поэтика рассказа / В.П. Скобелев. – Воронеж, 1982. – 155 с.
14. Эпштейн, М.Н. Новелла / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). – М., 1987. – 752 с.
15. Михайлов, А.В. Новелла / А.В. Михайлов // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1968. – Т. 5. – 976 с.
16. Тмарченко, Н.Д. Повесть / Н.Д. Тмарченко // Литературоведческие термины. Материалы к словарю; ред.-сост. Г.В. Краснов. – Коломна, 1997. – 55 с.
17. Тмарченко, Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Н.Д. Тмарченко. – Тверь, 2001. – 72 с.
18. Кудрина, М.В. Жанровая структура рассказа: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / М.В. Кудрина. – М.: РГБ, 2003. – 291 л.
19. Тюпа, В.И. Аналитика художественного / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

20. Мелетинский, Е.М. Культурный герой / Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира. Энциклопедия. – М.: Сов. энцикл., 1982. – Т. 2. – 720 с.
21. Тюпа, В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь: ТвГУ, 2001. – 58 с.
22. Бахтин, М.М. Заметки / М.М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М., 1986. – 543 с.
23. Медведев, П.Н. Формальный метод в литературоведении / П.Н. Медведев. – Л.: Печатный двор, 1928. – 230 с.
24. Медведев, П.Н. Элементы художественной конструкции / П.Н. Медведев // Формальный метод в литературоведении. – Л.: Печатный двор, 1928. – С. 175 – 191.
25. Pabst, W. Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen / W. Pabst. – Heidelberg: Winter, 1967. – 283 S.
26. Krauss, W. Novela – Novelle-Roman / W. Krauss // Novelle / Josef Kunz (Hg). – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. – S. 222 – 238.
27. Auerbach, E. Mimesis / E. Auerbach. – Bern: Francke, 2001. – 524 S.
28. Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
29. Тмарченко, Н.Д. Типология реалистического романа: На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. / Н.Д. Тмарченко. – Красноярск, 1988. – 195 с.
30. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель // Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 622 с.
31. Тмарченко, Н.Д. Эпика // Теория литературы; отв. ред. Л.И. Сазонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 592 с.
32. Женетт, Ж. Работы по поэтике. Фигуры: в 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 472 с.
33. Шкловский, В.Б. Художественная проза: размышления и разборы / В.Б. Шкловский. – М., 1960. – 627 с.
34. Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 447 – 483.

Поступила 17.12.2010

NOVELLA GENRE HISTORIOGRAPHY IN THEORETHICAL ASPECT

L. SIAMCHONAK

The article considers the main problems of the theory of novella genre. The theoretical constructs assume as a basis the typology of genres worked out by G.N. Pospelov and amended by the author. The author not only enumerates the novella genre attributes, but attempts to develop a theoretical model of the genre structure, based on a system of oppositions: «extraordinary / ordinary», «subjective / objective», and «single / universal». The oppositions reproduce the two different types of a plot-thematic structure (the tale and the novella), that are the genre modifications of a short story as a generic form.