

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ НОВЕЛЛЫ КАК ОСОБОЙ ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ

*О.В. Югай, преподаватель
Южно-Сахалинского педагогического колледжа
Сахалинского государственного университета*

Основой содержания образования является система научных понятий. Разработка теоретических основ формирования понятий в любой предметной области (учебной дисциплине) имеет чрезвычайно важное значение для совершенствования системы образовательного и воспитательного процесса.

Согласно учебным планам Российской Федерации по средним специальным учебным учреждениям филологического профиля, обязательным для изучения студентами I курса является теоретический курс литературоведения «Введение в теорию литературы» (общим объемом 66 аудиторных часов), который включает в себя общие сведения по проблемам теории литературы.

Практика показывает, что одним из основных недостатков в подготовке будущих учителей русского языка и литературы является низкий уровень навыков и умений в анализе художественного произведения. Чтобы научить студентов анализировать произведения, следует в процессе преподавания основ литературоведения уделять должное внимание формированию теоретических знаний, тем самым развивая понятийное мышление студентов.

Одной из наиболее сложных для изучения является тема родового и жанрового своеобразия эпических

произведений, в системе которых в современном литературоведении значительное место отводится новелле. Для максимально полного понимания особенностей этого жанра, занимающего промежуточное положение между повестью и рассказом, требуется расширенное количество учебных часов (за счет обращения к элективным курсам или же полностью самостоятельным занятиям).

Для изучения новеллы как сугубо теоретической категории предлагаем использовать следующие материалы, связанные с критической полемикой вокруг этого жанра.

Новелла в сравнении с другими, более архаичными, формами – относительно молодой жанр эпического творчества. Появление новеллы в итальянской литературе XIV–XV вв. было определено новой вехой в жизни европейского общества. Так, В.Б. Шкловский писал, что «новеллы чаще построены для раскрытия нового в известном, а не для обострения старых, традиционных конфликтов в новом бытовом материале» [8, с. 12].

Другими словами, содержание новеллы как особой формы художественной словесности представляет собой несколько иной взгляд на уже известную ситуацию. При этом И.А. Виноградов (специализирующий-

ся прежде всего на итальянской ренессансной новелле) полагал, что в момент своего зарождения новелла опиралась не только на литературные источники, а «...вырастала из быта <...>, несла новое отношение к нему» [1, с. 247]. Кроме того, он указывал на тесную связь новеллы с фольклором, с устным рассказом, но видел и разницу в подходе к описанию действительности: «Специфичность новеллистической обработки материала – не в количестве персонажей и событий – а в самом способе охвата, художественного освоения этих событий. Они упрощены, сжаты, сокращены. “Сложность” событий и взаимоотношений отступает на задний план перед их цельностью» [1, с. 247]. Таким образом, И.А. Виноградов выделял конкретные жанрообразующие признаки новеллы: краткость, сжатость сюжета и взаимосвязь с фольклорным творчеством, утверждая тем самым, что новеллистическая форма взяла свое начало от анекдота, устного повествования о каком-либо неординарном случае.

В существующих многочисленных и разнообразных определениях новеллы чаще всего выделяются признаки, которые характеризуют ее как событийный, символический, наполненный семантической насыщенностью жанр. В Литературном энциклопедическом словаре (1987) дается, в частности, следующее определение: «новелла – малый прозаический жанр, сопоставимый по объему с рассказом, но отличающийся от него острым центростремительным сюжетом, нередко парадоксальным, отсутствием описательности и композиционной строгостью. Поэтизируя случай, новелла предельно обнажает ядро сюжета – центральную перипетию, сводит жизненный материал в фокус одного события» [12, с. 248]. Следуя за предлагаемым терминологическим наполнением, под новеллой следует понимать прежде всего «новость», пришедшую из бытовой, сугубо жизненной, уже известной ситуации. Художественный интерес в новеллистическом повествовании концентрируется, как отмечал В.И. Тюпа, вокруг «точки перехода, переворота от старого порядка жизни к новому» [7, с. 17].

Если в западном литературоведении существуют максимально точные понятийные границы новеллистического жанра, то в отечественной науке определение новеллы продолжает оставаться полемичным, ее жанровая природа на сегодняшний день все еще остается до конца не выясненной. Существуют крайне противоречивые мнения ученых относительно того, стоит ли различать между собой такие жанровые модификации эпического рода, как повесть, новелла и рассказ.

До 60-х гг. XX столетия в советском литературоведении господствовало мнение, что рассказ и новелла в жанровом отношении синонимичны. Такая точка зрения отождествляет новеллу с рассказом и считает первую лишь «поджанром», но никак не своеобразной, самостоятельной формой. В частности, такого взгляда придерживались В.Б. Томашевский, Э.А. Шубин, А.И. Чапиного и др. Однако М.Н. Эпштейн, Е.М. Мелетинский и А.В. Михайлов

поддерживают несколько противоположное мнение. И как следствие этого во второй половине XX в. стала отчетливо проявляться другая, полярная позиция, означающая жанровое разведение новеллы и рассказа. Хотя новелла и сопоставима по объему с рассказом, но отличается от него содержательно и композиционно.

Расставить необходимые акценты может изучение терминологических определений новеллы в хронологическом ракурсе: с момента зарождения до окончательного становления. В.Б. Пабст говорил о том, что дать определение новелле невозможно, так как слишком велико разнообразие конкретных примеров. Популярность подобной формулировки привела к тому, что ряд исследователей, например Г. Понгс, не рассматривает историю новеллы как бытование целостной модификации, а выделяет в разные исторические периоды и в разных национальных литературах ее специфические жанровые признаки. О существующем противоречии В.Б. Шкловский говорил следующее: «Определений много, и все они соответствуют разным этапам и видам одного художественного явления» [9, с. 150].

Самый известный признак новеллы был отмечен И. Гете в его известных диалогах с П.П. Эккерманом. В основе новеллы И. Гете усматривал прежде всего «неслыханное событие», составляющее отличную от других эпических жанров сюжетную канву [11, с. 245]. Замечание И. Гете о новелле породило множество терминологических инвариантов одного из самых спорных жанров эпической литературы: «анекдот, незнакомая еще история, которая интересна только сама по себе» (Ф. Шлегель), «удивительный, единственный случай» (Л. Тик), «необычайный случай» (П. Гейзе) и многие другие. Примечательно, что данные формулировки возникли в эпоху романтизма, которая характеризовалась не только повышенным интересом к этому жанру, но и появлением в нем нового тематического аспекта: тема любви в новелле ренессансной уступила место мистическим и собственно философским настроениям романтической новеллы.

Споры велись не только по случаю собственно определения новеллистического жанра, но и относительно сопоставления новеллы с другими жанрами литературного творчества. Так, Ф. Шпильгаген, сравнивая персонажей романной и новеллистической форм, приходил к выводу, что роман показывает героя в его становлении, а новелла «имеет дело с готовыми характерами», которые раскрываются через особое сцепление обстоятельств и отношений, данных в захватывающей интриге [16, с. 76].

Отечественные историки и теоретики, как и их западные коллеги, при определении жанра новеллы использовали сопоставительный принцип. Б.М. Эйхенбаум в статье «О. Генри и теория новеллы» давал определение новеллы через ее сравнение с романом: «Роман и новелла не только неоднородны, но и внутренне враждебны. <...> Роман – форма синкретическая <...>, новелла – форма основная, элементарная (это не значит примитивная). Роман – от истории, от

путешествия; новелла – от сказки, от анекдота. Разница, по существу, обусловлена принципиальным различием большой и малой формы» [13, с. 291–292]. Таким образом, он акцентировал внимание на фактуре объема: от большого эпоса к среднему или малому.

М.А. Петровский для характеристики новеллы прибегает к аналогичному приему: «Роман и новелла, взятые как понятия, суть два типа организации повествования. Отношение между ними есть отношение экстенсивного к интенсивному... Роман распространяется вширь, стремится охватить возможно больше и, переходя за положенный предел, легко обращается в хронику. Новелла стремится к краткости, и за положенными ей пределами стоит анекдот» [4, с. 71–76].

По словам М.А. Петровского, новеллистическая форма принципиально отличается от романной, в первую очередь, внешним признаком – размером произведения, основным показателем в классификации повествовательных произведений, который далеко не так маловажен, как это может показаться. От объема произведения зависит прежде всего то, как автор распорядится фабульным материалом, как он построит сюжет произведения, как определит тематику и передаст идею произведения. Таким образом, размер новеллы как раз и обеспечивает ее простую фабулу с короткой цепью сменяющихся ситуаций, вернее, с одной центральной сменой ситуаций.

Исследуя жанровую природу новеллы в монографии «Историческая поэтика новеллы», Е.М. Мелетинский пришел к выводу, что новелла отличается от романа и повести сжатостью, а от рассказа – большей структурированностью [2, с. 134]. Он отмечал также, что с момента возникновения новеллы «синхронически в разных странах и диахронически – на протяжении длительного исторического времени, на разных этапах историко-литературного процесса» не сформировалось теоретического ее определения как жанра [2, с. 134]. Объясняя это явление тем, что новелла представлена «в реальности в виде достаточно разнообразных вариантов, обусловленных культурно-историческими различиями», Е.М. Мелетинский пришел к выводу, «что нет, и, по-видимому, не может быть единого и исчерпывающего определения новеллы» [2, с. 134–135].

Возвращаясь к специфическим характеристикам новеллы, следует остановить внимание на ее строго заданной структуре. Еще И. Гете создал стилизацию различных новеллистических композиций. В основе жанровых вариаций у него лежит тип жизненных противоречий, воплощенный в тех или иных новеллах.

О важности строгой композиции для новеллы писал и Ф. Шлегель: «Так как ее (новеллы) задача – заинтересовать, она должна иметь такую форму, которая содержит в себе и обещает замечательные и привлекательные моменты» [10, с. 421]. Иными словами, Ф. Шлегель утверждал, что в центре новеллистического произведения должен лежать интригующий случай, который должен захватить и не рассеять внимание читателя. Новелла отказывается от подробной описательности, размытости действий.

Согласно М.А. Петровскому, «структура прежде всего должна быть замкнута, ибо под новеллой мы разумеем не часть другого целого, но само художественное целое. Новелла должна обладать замкнутым смыслом, замкнутым сюжетом. <...> Напряжение линии повествования простирается между моментами завязки и развязки. Завязка подготавливается экспозицией, а развязка пуантируется концовкой». Новеллистическое произведение должно соблюдать строгость композиционного построения по всем правилам художественного сочинения [4, с. 74].

Хотя новелла и сопоставима по объему с рассказом, но, по мнению М.Н. Эпштейна, «отличается от него острым парадоксальным, центростремительным сюжетом, композиционной строгостью и отсутствием описательности» [12, с. 248]. М.Н. Эпштейн четко выделил отличительные жанровые черты новеллы, подчеркивая тем самым ее отличие от рассказа.

В ряде работ А.В. Михайлова¹ предлагаются достаточно точные формулировки новеллы, под которой подразумевается «форма эпического повествования, отличающаяся рядом структурных черт» [3, с. 167]. На взгляд ученого, новелла есть «замкнутая форма», интегрирующая все «значимые формальные и содержательные элементы в единое целое, отомкнутое от действительности с ее широтой и многообразием, но концентрированное и перерастающее в символ, целостное ее отображение» [3, с. 167].

Будучи автономным целым, новелла заключает в себе весь необходимый для ее понимания сюжетный материал, базирующийся на представлении двух картин мира – феноменальной и обыденной с доминантой первой: «...редкое, нетипичное, невероятное становится в новелле знаком обычного, типического, выступает как раскрывающее предполагаемую основу бытия как такового, скрывающуюся за поверхностью явлений. Связывая случайное и типическое, новелла противопоставляет две картины мира – трагическую, драматическую и обыденно-прозаическую, всячески разоблачая и обличая (самим ходом событий) последнюю» [3, с. 167].

Говоря об отличительных чертах новеллистического жанра, А.В. Михайлов отмечает, что противоположность обыкновенного и исключительного – нормативное явление данного жанра, причем исключительные, феноменальные, нетипичные для обыденности сюжеты здесь обретают вполне обычное бытие.

К отличительным чертам новеллы А.В. Михайлов относит ее высокую организованность, событийное начало, выходящее за рамки повседневного, обыкновенного («нечто выходящее за пределы обычной организации самой действительности»), так называемый «поэтический смысл», состоящий «в увязывании отдельного – случайного и странного – с общим – типическим и обыкновенным» [3, с. 245]. Именно последняя из

¹ Михайлов А.В. Роман и стиль / А.В. Михайлов // Теория литературных стилей. – М., 1982; Михайлов А.В. Новелла // Теория литературы / Под общ. ред. Ю.Б. Борева: В 4 т. – Т. III. – М., 2003.

черт новеллы выступает ее исключительно оригинальным свойством, не фиксирующимся ни в одной из иных форм эпической повествовательности – романе, повести или рассказе.

Размышляя о композиционной организации новеллы, А.В. Михайлов склонен утверждать, что «новелла по своему объему сопоставляется с рассказом». Причем подобное сравнение характеризует только новеллу периода литературы критического реализма, требующего экономного повествования с четкой фабулой, чуждой экстенсивности «в изображении действительности и описательности», со скупым изображением души героя [3, с. 246].

Литературный процесс XX столетия, по представлению А.В. Михайлова, требует максимального противопоставления новеллы с рассказом и «любимым коротким повествованием без строгого построения» [3, с. 246]. Проблематичным является и вопрос о возможном сходстве или различии новеллы и анекдота. Анекдотическая природа новеллы в ренессансный период считалась безусловной, в дальнейшем же – претерпела изменения: «именно искусной строгостью своего построения новелла преобразовала анекдотически мелкое содержание и придала ему особую значительность и типичность в формах самой нетипичности, необыкновенности» [3, с. 248].

Таким образом, по мнению А.В. Михайлова, новелла есть некий «конструктор», т.е. она «предстает в разных формах, по-разному модифицирующих логическую основу и в разных отношениях от нее отходящих» [3, с. 248]. Ученый отмечает, что новелла допускает разнообразные отступления от своих структурных принципов, утрачивая при этом свою специфику. Но и без потери этой самой специфики она вполне способна на различные трансформации. Кроме того, форма новеллы является слишком исконной и естественной для того, чтобы возникнуть только в некоторые поздние эпохи развития литературы. Литературовед приходит к выводу, что новелла, «будучи строго организованным целым, дает простейшим образом (путем прибавления) устроенную составную форму, тогда как рассказ (который может быть представлен как снятие ограничений с новеллы) не накладывает никаких условий на последовательность изложения, его однородность, непрерывность и т. д.» [3, с. 248].

Отдельную полемику в терминологическом определении новеллы вызывает ее краткость как один из главных жанровых показателей. По этому поводу высказывались Ю.Н. Тынянов [6], Б.М. Эйхенбаум [13], Б.В. Томашевский [5] и др. Но первым значительным исследованием этого вопроса является анализ П. Гейзе одной из новелл «Декамерона». Анализ новеллы о соколе позволил выстроить цельную «теорию сокола». Суть ее в следующем: в новелле всегда должно быть единство действия, которое реализуется через единичный, но крайне обостренный конфликт.

Э. По отмечал, что благодаря малому текстовому объему новеллы достигается единство эффекта, т.е.

появляется возможность прочтения новеллы «в один присест». Это требует от писателя огромного мастерства: он обязан прежде всего думать о «едином целенаправленном сюжете. <...> Во всем повествовании не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не соответствовало бы заранее разработанной писателем схеме» [15, с. 16].

Б. Мэтьюз в «Философии новеллы» утверждал, что «новелла должна иметь дело <...> с единичным характером, единичным событием, единичным действием или ситуацией» [17, с. 14]. По его мнению, в центре новеллы должны находиться только неповторимые, особые, самобытные, своеобразные герои, а также происшествия и конфликты, которые могут произойти лишь единожды.

По мнению Е.М. Мелетинского, между новеллой и рассказом нет принципиального отличия. Рассказ отличен от новеллы меньшей мерой жанровой структурированности и большей экстенсивностью [2, с. 136]. К сказанному литературовед добавляет, что новелла, как и другие жанры, развивается и эволюционирует в относительной независимости от прочих литературных факторов и что периоды ее расцвета не совпадают прямо с периодами расцвета тех или иных литературных направлений. Вообще, расцвет малых жанров нередко падает на переходные эпохи и либо предшествует формированию больших эпических форм, либо следует за их частичным упадком.

Тем самым к безусловным чертам новеллистического жанра с учетом высказанных выше критических замечаний отечественных и зарубежных литературоведов следует отнести краткость, сжатость сюжета, лаконичность эпического повествования. Существующее мнение о связи новеллистической формы с фольклорным творчеством, а именно происхождение от анекдота, устного повествования о каком-либо неординарном случае, дает право утверждать, что в центре произведения концентрируется прежде всего «неслыханное событие» и обостренный конфликт. Новелла имеет четкую структуру построения композиционной линии, что не всегда можно наблюдать в рассказе. Яркой чертой новеллистических произведений является сочетание повседневно с необычным. Отсутствие описательности также отличает их от повести и рассказа. К спорным чертам новеллы как жанра относится ее объемность (в сопоставлении с рассказом и повестью).

Сложность терминологического определения новеллы в отечественном и отчасти зарубежном литературоведении заключена в том, что не существует четкого понятия этой жанровой модификации, описания совокупности ее отличительных признаков от признаков других эпических форм художественной словесности.

Таким образом, предложенные материалы о критической полемике в области жанра новеллы позволяют студентам средних специальных учебных учреждений филологического профиля усвоить должным образом проблему местоположения этого эпического жанра в системе других модификаций этого рода (роман, повесть, рассказ, анекдот и др.).

Литературы

1. *Виноградов И.А.* О теории новеллы / И.А. Виноградов // Вопросы марксистской поэтики. – М., 1972.
2. *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. – М., 1990.
3. *Михайлов А.В.* Новелла // Теория литературы / Под общ. ред. Ю.Б. Борева: В 4 т. – Т. III (роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003.
4. *Петровский М.А.* Морфология новеллы // *Arg Poetica*, 1927, № 1.
5. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. – М.–Л., 1927.
6. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. – М., 1977.
7. *Тюпа В.И.* Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории: Сборник статей / Под ред. В.М. Марковича. – СПб., 1993.
8. *Шкловский В.Б.* Избранные работы. – М., 1981.
9. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. – М., 1983.
10. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. – М., 1983.
11. *Эккерман П.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М., 1981.
12. *Этиштейн М.Н.* Новелла // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. П.И. Николаева и В.В. Кожевникова. – М., 1987.
13. *Эйхенбаум Б.М.* О. Генри и теория новеллы // *Звезда*, 1925, № 6.
14. *Pabst W.B.* Die Theorie der Novelle in Deutschland. – *Romanische Jahrbuch*. Bd. 2. – Hamburg, 1949.
15. The Complete works of Edgar Allan Poe. – 1901, № 4.
16. *Spielhagen F.* Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. – Lpz., – 1883.
17. *Watthews B.* The Philosophy of the short story. – 1901. – № 4.